ARTA 73

ANUL XX NR. 11/1973

ARTA 11/73

REDACȚIA

Str. Constantin Mille 5-7-9, telefon 13.91.36, București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici, Calea Victoriei 155, telefon 50.29.65, București

COLEGIUL REDACȚIONAL

CORNELIU BABA, CECILIA STORCK-BOTEZ, TRAIAN BRĂDEAN, VASILE DRĂGUȚ, PAUL ERDÖS, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, ANATOL MÂNDRESCU, DAN NEMȚEANU, ION PACEA, MIRCEA SPĂTARU, ION STATE, ADRIAN VIȘAN, NAPOLEON ZAMFIR

COLECTIVUL REDACȚIONAL

REDACTOR ȘEF

Anatol Mândrescu

REDACTOR ȘEF ADJUNCT

Anca Arghir

SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

Ioan Horga

REDACTORI

Olga Bușneag, Mihai Drișcu, Horia Horșia, Iulian Mereuță

CORECTOR

Ingrid Georgescu

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

FOTOGRAFII

Nicolae Săndulescu, Sandu Mendrea, Eugeniu Lupu, Ion Ivan, Octavian Stăcescu, Atanasie Cartojan

FOTO COLOR

Radu Braun

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din Calea Victoriei 155 București.

Costul unui abonament:
pentru întreprinderi și instituții: lei 204 anual (12 apariții); lei 102—6 luni;
pentru persoane particulare: lei 180 anual (12 apariții); lei 90—6 luni.
Pour l'étranger: Rompresfilatelia, 64—66, Calea Griviței, Bucarest, secteur 8, Romania. P.O.B. 2001 — Telex 011631.
Prix de l'abonnement: 15 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 15

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133-135, București, România.

ARTA 73

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

INFORMAȚII	1	Confruntări internaționale. Cadran. Simeze. Agenda	
	9	Arta în cetate — o cerință obiectivă	
	13	Nicolae Iorga, istoric al artei românești	Al. Busuioceanu
	16	Cluj 1973 — Salonul național de gravură	Mircea Țoca
SINTEZE ȘI ANALOGII	21	Ernst Cassirer și universul simbolurilor	Titus Mocanu
	24	Sculptorul naiv Varga György	Alex. Tohăneanu
	27	Acțiunea Tabere	Mihai Drișcu
FIȘE PENTRU O ISTORIE ARTEI ROMÂNEȘTI	31	Fritz Kimm	Mihai Nadin
PROFIL	32	Nicolae Brana	Horia Horșia
ATELIER	34	N. Jakobovits, C. Berdilă, V. Vl. Ciobanu	
	40	Opera scenografică a Elenei Pătrășcanu-Veakis	Paul-Cornel Chitic
COPERTA		Arlechin în roșu, ulei pe pînză, 1970	Corneliu Baba

INFORMATIONS	1	Confrontations internationales. Cadran. Cimaises. Agenda	
	9	L'art dans la cité	
	13	Nicolae Iorga, historien de l'art roumain	Al. Busuioceanu
	16	Cluj 1973 — La salon national de la gravure	Mircea Țoca
SYNTHÈSES ET ANALOGIES	21	Ernst Cassirer et l'univers des symboles	Titus Mocanu
	24	Le sculpteur naïf Varga György	Alex. Tohăneanu
	27	L'action « Plein-air »	Mihai Drișcu
FICHES POUR L'HISTOIRE DE L'ART ROUMAIN	31	Fritz Kimm	Mihai Nadin
PROFIL	32	Le peintre Nicolae Brana	Horia Horșia
ATELIER	34	N. Jakobovits, C. Berdilă, V. Vl. Ciobanu	
	40	Décors de théatre par Elena Pătrășcanu-Veakis	Paul-Cornel Chitic
COUVERTURE		Arléquin en rouge, huile sur toile, 1970	Corneliu Baba

СООБЩЕНИЯ	1	Международные соревнования. Циферблат. Панно. Записная книжка	
	9	Монументальный исскуство	
	13	Николай Иорга и румынскйи исскуство	А. Бусуиочану
	16	1973 — Национальный салон гравюры в Клуже	Мирча Цока
СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ	21	Эрнст Кассирер и мир символов	Титус Мокану
	24	Наивный скульптор Варга Герги	Ал. Тохэняну
	27	Творческий пленер	Михай Дришку
КАРТОЧКИ ДЛЯ ИСТОРИИ РУМЫНСКОГО ИСКУССТВА	31	Фриц Кимм	Михай Надин
ПРОФИЛЬ	32	Живописец Н. Брана	Хория Хоршия
АТЕЛЬЕ	34	Н. Якобовиц, К. Бердили, В. Вл. Чобану	
	40	Работы по сценографии Елены Пэтрэщкану-Веакис	Пауль-Корнел Китик
ОБЛОЖКА		Арлекин, масло, 1970	Корнелиу Баба

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

BUDAPESTA

Palatul Expozițiilor din Budapesta a găzduit, în perioada septembrie—noiembrie, a doua ediție a *Bienalei internaționale de sculptură mică*. Dintre cele 620 lucrări expuse, 24 sînt semnate de artiști români: Alexandru Benczédi, Celine Emilian, Horia Flămându, Șerban Rusu și Napoleon Tiron.

CATANIA

Afișul graficianului Iosif Molnar *România — țara unei mari bogății cinegetice* a fost distins cu premiul IV și medalia de aur la Concursul internațional de afișe turistice care a avut loc, în cursul lunii iunie, la Catania (Italia). La expoziție au fost prezentate 381 afișe din 27 țări, participarea largă demonstrînd deopotrivă popularitatea acestei competiții și interesul general pentru afișul publicitar pe teme de turism.

FAENZA

Tereza Panelli a fost distinsă de juriul Concursului internațional de ceramică de la Faenza (22 iulie—7 octombrie) cu *Medalia de aur*. Din țara noastră au participat de asemenea Corneliu Ailincăi, Victor Cristea, Alexandra Gheorghe, Patriciu Mateescu, Rodica Mazilescu, Lucia Neagu, Dumitru Rădulescu, Maria Vaida, Dumitru Voicu.

SKOPLJE

Octavian Bour a fost distins de juriul internațional al ediției a cincea a expoziției de caricatură de la Skoplje, care a avut loc în cursul lunii septembrie, cu *Premiul II ex-aequo*. La actuala ediție, pe tema « Mitul zilelor noastre », au participat artiști din 27 țări. Din țara noastră, alături de Octavian Bour, au participat Anton Avram, Constantin Cazacu, Constantin Ciosu, Nicolae Claudiu, Nell Cobar, Octavian Covaci, Cik Damadian, Anton Dragoș, Mihai Pânzaru, Dan Petrescu-Mogoș, Adalbert Poch, Victor Timoc.

MILANO

La a patra ediție a concursului internațional de artă contemporană de la Cormano (Milano), dotat cu medalia « Giuseppe Solinghi », au participat din țara noastră pictorițele Angela Popa Brădean (cu lucrările *Motiv spaniol* și *Primăvara*) și Elena Uță Chelaru (cu *Meditație* și *Vara*). Expoziția a avut loc în cursul lunii iulie.

NAPOLI

La Napoli a avut loc, în luna octombrie, a treia ediție a *Bienalei internaționale de artă plastică*, organizată de *Academia Internațională Pontzen*. La expoziție a figurat o sculptură în marmură de Marcel Guguianu (intitulată *Dalila*).

MORAVANY

Ediția 1973 a *Simpozionului internațional de sculptură* în lemn de la Moravany (Cehoslovacia) a avut loc în perioada iulie—septembrie, stimulînd activitatea în colectiv a unor tineri sculptori — alături de gazde înscriindu-se participarea fructuoasă a unor artiști din Polonia, România, Ungaria și Uniunea Sovietică. Din țara noastră

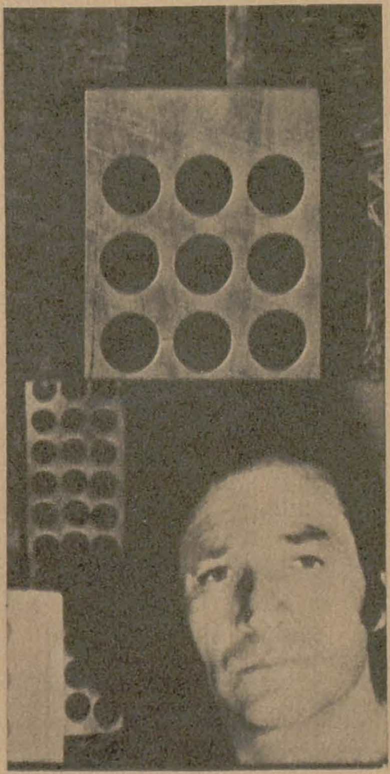
a participat sculptorul Horia Flămându, care a realizat un ansamblu de patru sculpturi din lemn de stejar, de 3 metri înălțime, intitulat *Personaje*.

WROCLAW

În cadrul relațiilor de colaborare stabilite între Filiala U.A.P. — Brașov și Filiala Uniunii Artiștilor Plastici din Wroclaw (Polonia), în perioada august—septembrie, ca răspuns expoziției de la Brașov a artiștilor polonezi, filiala brașoveană a prezentat la Wroclaw o expoziție de gravură și grafică de șevalet. Au expus Zina Blănuță, Friedrich Bömches, Levente Csutak, Sanda Gheție-Hilohi, Al. Iacubovici, Margit Kölö, Artur Leiter, Harald Meschendörfer, Renate Mildner-Müller, Eftimie Modâlcă, Ileana Sbârcea, Kaspar Teutsch, Dinu Vasiu și Helfried Weiss.

CAMBRIDGE

Răspunzînd invitației universității britanice *Kettle's Yard* din Cambridge,



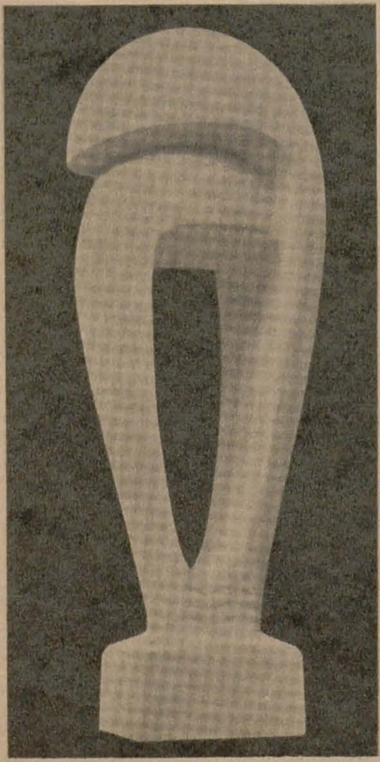
sculptorul Ovidiu Maitec a prezentat o expoziție personală la *Kettle's Yard Gallery*, în perioada octombrie — noiembrie. Au fost expuse 20 de sculpturi în lemn.

BORDEAUX

La expoziția internațională pe tema « Creativité artificielle » organizată în cadrul *Festivalului anual de artă și cercetări contemporane « Sigma 9 »* de la Bordeaux (care a avut loc în luna noiembrie), plasticianul Șerban Epure a expus o serie de 10 lucrări (tempera pe hîrtie), intitulate *Sisteme estetice*.

TÜBINGEN BAD HOMBURG

Galeria *Tabula* din Tübingen (R.F. Germania) a prezentat, în luna octombrie, o expoziție a artiștilor Gheorghe Vasilescu Popa (30 picturi în ulei și



31desene colorate) şi Vasile Năstăsescu (17 sculpturi în lemn şi în bronz). Cei doi artişti au expus, în continuare, la galeria *Elefant* din Bad Homburg (R.F.Germania): Gheorghe Vasilescu Popa — 32 picturi, 30 desene colorate, iar Vasile Năstăsescu 16 sculpturi în lemn şi în bronz. Expoziţia a fost prezentată la galeria *Elefant* în cursul lunii noiembrie. (În ilustraţie: *Unire*, sculptură în bronz de Vasile Năstăsescu; *Întoarcere de la tîrg*, pictură de Gheorghe Vasilescu Popa.)

PARIS

Sculptorul Peter Balogh a figurat cu o sculptură în bronz *(Compoziţie)* la a XXV-a ediţie a salonului parizian *Jeune Sculpture (Jardin de Luxembourg)*. La ediţia 1973 a salonului au participat 212 artişti din Franţa şi din diferite alte ţări.

MODENA

La sala de expoziţii a *Centrului de studii «L.A. Muratori»* din Modena a fost găzduită, între 13 şi 25 octombrie, o expoziţie cu picturi de Elena Uţă Chelaru.

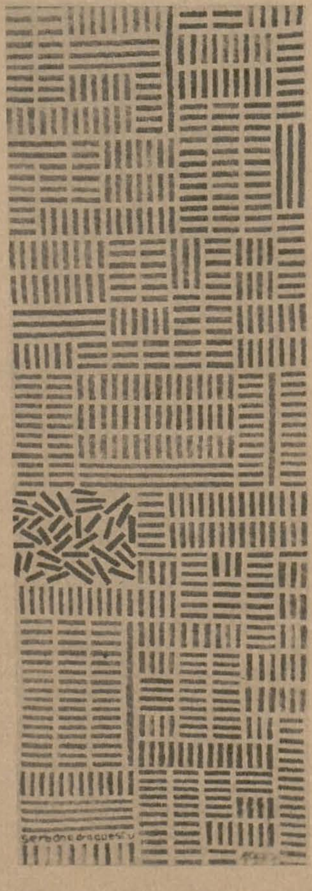
ESTE

Centrul cultural din Este (Italia) şi-a reluat activitatea în sezonul de toamnă, după cum menţionează publicaţia locală *Il Gazzettino*, cu o expoziţie personală a gravorului clujean Ladislau Feszt. Expoziţia, deschisă între 22 septembrie şi 7 octombrie la *Palatul*

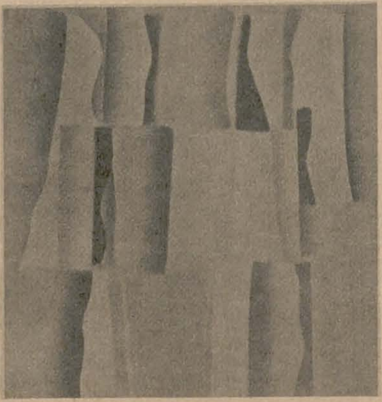
Municipal (Sala della Magnifica Comunità), a cuprins o serie de 67 gravuri.

UPPSALA

Galeria suedeză *Konstsalongen Kavaletten* din Uppsala, cunoscută în



ultimii ani pentru interesul manifestat faţă de arta românească, a găzduit, în cursul lunii octombrie, o expoziţie cu lucrări de Elena Greculesi şi Şerbana Drăgoescu. Au fost expuse 10 picturi



în ulei, 10 picturi optice în trei dimensiuni de Elena Greculesi şi 6 tapiserii haute-lisse din ciclul *Icarus* şi, din ciclul *Cosmogonii*, 3 draperii şi 4 tapiserii haute-lisse de Şerbana Drăgoescu.

LAUSANNE

La galeria *Lithographie carrée* din Lausanne a fost prezentată, în luna octombrie, o expoziţie cu lucrări de Cristina Crinteanu. Artista a expus o serie de 10 xilogravuri.

CADRAN

MUZEE, EXPOZIŢII

În perioada 23 septembrie 1973—23 ianuarie 1974, sălile de la *Royal Academy of Art* din Londra găzduiesc expoziţia tezaurului artei chineze. Anterior aceeaşi manifestare a avut loc la Petit Palais. ■

Moderna Museet din *Stockholm* a oferit vizitatorilor, între 8 septembrie—14 octombrie, o expoziţie a sculptoriţei Louise Nevelson, cu lucrări din perioada 1955—1972. Opera Louisei Nevelson este considerată ca fiind de o deosebită importanţă în ansamblul sculpturii timpului nostru. De asemenea, în programul aceluiaşi muzeu figurează expoziţia *Tineri artişti americani*, cuprinzînd 81 de lucrări (desene şi grafică) semnate de 31 de artişti între 25 şi 40 de ani. ■

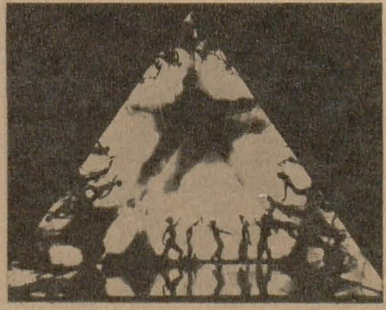
Expoziţia *Ellsworth Kelly*, deschisă între 12 septembrie—4 noiembrie 1973 la *Museum of Modern Art* din *New York*, cuprinzînd aproximativ 50 de picturi şi sculpturi, 25 de colaje şi desene, urmăreşte evoluţia şi continuitatea operei lui Kelly de-a lungul a 24 de ani de activitate. Figurează cunoscutele lucrări din perioada franceză «Fereastră», «Placa albă», «Arc de pod» şi «Reflecţie» precum şi seria recentă a «curbelor» sale. ■

La *Centre national d'art contemporain* (CNAC) din Paris s-a deschis a 9-a expoziţie din ciclul *Cnacarchives*. Ea urmează celor consacrate lui Bellmer, Spoerri, Aubertin, Fred Deux, Schauer, Fernandez, Segal, Takis, Pol Bury şi Agam, fiind dedicată lui *Jean Michel Sanejouand*, sub titlul *«Les organisations d'espaces de Sanejouand»*. Artistul prezintă 9 realizări şi 8 proiecte din perioada 1967—1972; organizarea unor spaţii în curtea *Şcolii politehnice* din Paris (în imagine), în Suedia, la Musée Galliéra, proiecte de organizare a unor zone industriale, a colinei Vezuviului, precum şi un mare proiect de organizare a Văii Senei între Paris şi Le Havre. Arhivele CNAC propriu-zise sînt cataloage structurate critic, însoţind fiecare expoziţie. Un catalog-arhivă cuprinde studii asupra artistului, o prezentare a lucrărilor expuse, scrieri ale unor personalităţi, reproduceri, un adevărat dosar asupra evenimentului considerat ca acţiune în cîmpul artelor plastice. ■

Dans, teatru, film, lecturi vor fi mijloacele auxiliare de prezentare ale expoziţiei «Arta africană în mişcare» — deschisă la *Wight Gallerie*, Universitatea din Los Angeles, California. Organizatorul expoziţiei, prof. Robert Thompson — consideră că arta africană poate fi înţeleasă numai în contextul care o produce: dansul ceremonial. De aici amploarea spectacolelor şi documentelor cinematografice care vor acompania expoziţia. ■

ACŢIUNI

Kyldex — opera cibernetică (sau, mai exact, experiment cibernetic-luminodinamic), creaţia cinetistului Nicolas Schöffer — a fost pusă în scenă la Opera de Stat din Hamburg.
Schöffer a evoluat de-a lungul anilor de la forme geometrice spaţiale la construcţii cibernetice complexe, ca «Turnul cibernetic sonor, spaţiodinamic», expus în 1954 la Paris, sau sculptura cibernetică CYSP I, realizată în 1956 pentru baletul «Noaptea Poeziei» de Maurice Bejart. «În opera mea, ştiinţa şi tehnologia sînt puse în serviciul artei» — scrie Schöffer. «Nouă ne revine astăzi sarcina transcenderii naturii artificiale create de noi apelînd la toate modalităţile epocii noastre». În crearea spectacolului cibernetic, amestec de operă şi balet, tehnică şi improvizaţie participă: parametri spaţiali — sculpturi cibernetice, balerini, figuranţi; parametri luminoşi — reflectoare multicolore programate, reflectoare punctiforme, lămpi fulger-electronice, stroboscoape, diaproiectoare, un ecran de televiziune; parametri sonori — compoziţii electronice de Pierre Henry, şi o partitură verbală de Nicolas Schöffer. În ciuda investiţiilor, spectacolul este considerat un eşec, mai ales în ceea ce priveşte modalităţile de colaborare cu publicul. ■



MISCELLANEA

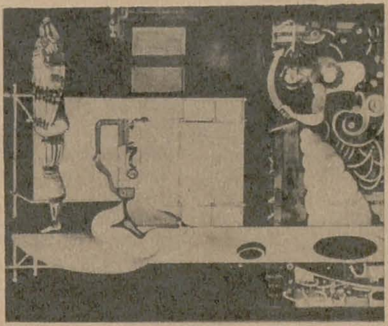
Văduva lui Walter Gropius a donat pentru *Busch-Reisinger Museum* de la Harward, Cambridge, cinci mape cu gravuri ale profesorilor de la Bauhaus. ■

Victoria and Albert Museum a cumpărat, cu ajutorul oferit de *National Art Collections Fund*, peste 40 desene de Beardsley din colecţia Ralph Harari. ■

Revista *Monumente în pericol*, condusă de Pierre de Lagarde, a organizat un concurs deschis fotografilor amatori din Franţa; scopul acestui concurs este de a se realiza în cel mai scurt timp inventarul cel mai complet posibil al patrimoniului arhitectural vechi (construcţii din sec. VIII pînă la sfîrşitul secolului XVIII). Fotografiile vor fi realizate fără efecte artistice. Concursul se termină în ianuarie 1974. Se vor acorda premii regionale şi un premiu naţional. Documentele astfel reunite — se aşteaptă aproape un milion — vor fi regrupate pe regiuni în centre de documentare deschise tuturor: cercetători, studenţi. ■

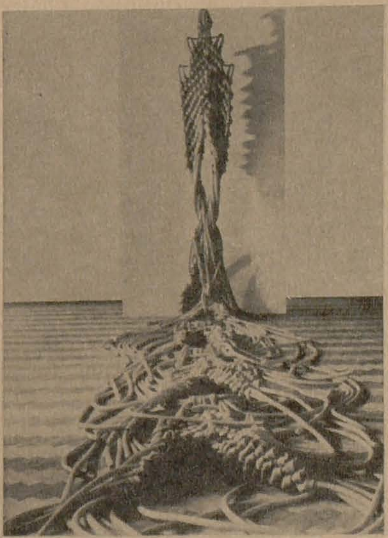
În revista *Cimaise*, Michel Ragon scrie despre sculptorul francez Stahly şi relaţia operei sale cu arhitectura, considerîndu-l unul dintre pionierii efortului pentru revitalizarea arhitecturii contemporane şi a artei urbane; pionier desigur în cadrul generaţiei sale, deoarece tema integrării artelor este comună lui William Morris şi mişcărilor De Stijl, Bauhaus, constructivismului rus. De la prima comandă, « Porticul pavilionului femeii la Expoziţia universală de la Paris 1937 », Stahly are ca preocupare constantă amenajarea spaţiului social. Iată ce scria sculptorul în urmă cu aproape 12 ani: « Mă simt împărţit între dorinţa unei solitudini contemplative şi între dorinţa de a participa la crearea fizionomiei oraşelor ce se nasc şi cresc şi de a acţiona astfel în mijlocul vieţii. De fiecare dată cînd abordez un proiect de mare dimensiune simt că o mişcare de exaltare se naşte în mine dar de fiecare dată cînd semnez un contract simt tirania obligaţiilor mele ce mă apasă greu . . . Ritmul creaţiei urmează alte curbe decît ritmul producţiei contemporane. Arhitectura contemporană se conformează unei discipline ce nu se poate aplica creaţiei artistice fără a schimba condiţiile participării ei ». Se enumeră o serie de creaţii ale lui Stahly printre care: faţada pavilionului revistei Paris-Match (în 1957), standul ceramicii la Expoziţia Batimat (1963), vitraliile în relief pentru biserica din Bacearat realizate între 1953—1955 împreună cu Etienne Martin, plafonul-sculptură pentru capela Vaticanului la Expoziţia universală de la Bruxelles (1958). Stahly concepe fîntîna ca un spectacol permanent, loc de polarizare în circulaţia stradală ce introduce senzualitatea unuia dintre elementele naturale esenţiale: apa. Sînt amintite: « Fîntîna celor patru anotimpuri » realizată la San Francisco în urma unui concurs, cea de la Civic Center din Seattle în cadrul Expoziţiei universale din 1964, cea din cartierul Point du Jour la Boulogne-sur-Seine (1965), cea din parcul Universităţii de înalte ştiinţe economice la Saint-Gall în Elveţia şi fîntîna cascadă de 9,5 m realizată în granit în Parc Floral la Vincennes. Printre coloanele şi semnalele realizate de Stahly sînt menţionate coloana de 5,30 m dintr-o singură piatră de la Dallas, semnalul în acaju de 9,30 m la Hayward (California) şi coloana din oţel inoxidabil (26 m) la începutul autostrăzii Sudului, la ieşirea din Paris. Pe lîngă micul teatru de piatră realizat la proprietatea lui de la Crestat-Vaucluse, este reevaluat proiectul neexecutat pentru teatrul în aer liber al stadionului de 100 000 persoane în pădurea Vincennes. De o mare complexitate este ansamblul Capitoliului din Albany, statul New York, compus dintr-un portic mare de 10 m, 8 portice de 2,60 m, 8 sculpturi nod, 32 sculpturi bănci, 2 sculpturi joc. Labirintul de la Facultatea de Ştiinţe Tehnice ocupă o suprafaţă de 35×45 m şi este conceput ca un loc de promenadă. Domeniul arhitecturii de interior este ilustrat de reliefurile, grilele, ecranele, intrările la casa ORTF (1963). Sculptura lui Stahly joacă de cele mai multe ori rolul unei legături între natură şi arhitectură. ■

Ragnar van Holten publică în *l'Oeil* nr. 217—218 un studiu intitulat *Un Kafka al picturii: Endre Hemes* — consacrat artistului suedez de origine maghiară care în ultimii ani s-a făcut cunoscut prin expoziţii la Budapesta, Tel Aviv, Stockholm. Născut în 1909 la Pécsvarad, cu studii de artă la Praga, pe care a părăsit-o acum mai bine de 30 de ani plecînd în Finlanda, apoi în Norvegia şi stabilindu-se în aprilie 1940 în Suedia, Hemes a devenit una din figurile centrale ale artei suedeze. Din perioada praghează sînt cunoscute mai cu seamă acuarele într-o tehnică fluidă şi scînteietoare, bacanale, dansuri, scene cu personaje semiabstracte dar şi fascicule de semne în întregime abstracte. Sfîrşitul anilor '30 marchează o oarecare asemănare cu « pittura metafisica » a lui Chirico: compoziţii în tempera şi ulei, cu interioare şi instrumente de măsurat puse într-o perspectivă sumbră, cu acumulări de



accesorii, ca în seria de lucrări culminînd cu *Pietà din Praga* (1938). Anii '45 accentuează o trăsătură barocă, un colorit incandescent, desenele sale din această perioadă fiind asociate, nu foarte exact consideră van Holten, cu cele ale lui Chagall, amintind mai degrabă pe Bosch şi Archimboldo. Anii '50 marchează trecerea spre un limbaj abstract din care nu lipseşte totuşi un caracter asociativ, forme vegetale şi celulare ca în tabloul monumental « Insecte şi forme vegetale » (1956) pentru Casa studenţilor de la Göteborg. Printre compoziţiile ultimei perioade sînt amintite picturi ca: « Oraş deşert » (1967), « Limbajul semnelor » (1968—1972). ■

Sub titlul *Aventura textilă continuă*, Marie-France Aubert publică în *Connaissance des arts* o serie de concluzii referitoare la cea de-a şasea *Bienală de tapiserie* — Lausanne. Autoarea consideră drept o caracteristică importantă studierea aprofundată a materialelor şi tehnicilor: firul este înţeles ca element originar şi director al tuturor creaţiilor textile. O lucrare a Magdalenei Abakanowicz defineşte cel mai bine acest stadiu. O coardă cînd consistentă ca dimensiuni, cînd redusă la un simplu fir, rulată pe o bobină parcurge toate sălile înainte de a dispare pe



fereastră. Etapele transformării, evidente în bienalele anterioare, sînt trecerea de la suprafaţa plană la un început de relief, apoi părăsirea peretelui pînă la arhitecturi sau volume ţesute puse pe sol sau suspendate. În cele 55 de lucrări expuse — 22 în haute sau basse-lisse, 10 în tehnică mixtă (ţesătură, broderie, pasmanterie), 15 în diverse tehnici personale (ţesătură dublă, cvadruplă, tubulară, macramé, tricot, aşa-numita tehnică « neolitică ») — pot fi urmărite bogăţia de invenţie, umorul, simţul jocului, gustul pentru insolit şi nostalgia naturii privită ca reacţie la excesele civilizaţiei tehnologice. În aceste « tapiserii » care păstrează foarte puţine lucruri din tapiseria tradiţională şi care apelează deseori la calităţile tactile, senzuale — Alvar Aalto spunea că ţesăturile sînt ca florile vieţii — materialele sînt şi ele foarte diferite, alături de in, bumbac, cînepă, iută, rafie, răchită, scoarţă, fibră de cocotier, lemn, coadă de cal, mătase, păr de capră fiind folosite şi fibrele de sticlă, tuburile de neon, tuburi de cauciuc, armături metalice etc. Expoziţia, care a fost deschisă pînă la 30 septembrie, a evidenţiat faptul că « revoluţia » tapiseriei vine din cele două Americi, din Japonia şi din Europa de est. ■

Muzeele *Wallraf-Richartz*, *Kunsthalle* şi *Kunstverein* din Köln au elaborat în comun *Projekt 74* care îşi propune realizarea, în vara viitoare, a unei mari expoziţii care va marca a 150-a aniversare a fondării faimosului muzeu şi care va căuta să caracterizeze arta anilor 1970 în raport cu cea a deceniului trecut precum şi să marcheze problemele creaţiei artistice posterioare Pop' şi Minimal-artei. Expoziţia va avea loc în localurile de la Kunsthalle, Kunstverein şi în unele locuri publice ale oraşului. De asemenea, Kunsthalle a elaborat planul expoziţiilor sale numit *Kontrast-Program*, cu alternarea regulată, ciclică, a genurilor de manifestări în ceea ce priveşte arta contemporană, arta secolului XIX, artă veche şi arheologie pe plan european şi mondial. Noiembrie-decembrie '73: operele americanului *Dan Flavin*; martie-iunie '74: *A vedea şi a auzi* — instrumente de muzică (în colaborare cu Kunstgewerbemuseum) şi *Projekt 1974*; iarna '74—'75: tablouri istorice ale secolului XIX; vara 1975: sub titlul *Kunst über Kunst* — lucrări de Duchamp, Magritte, precum şi lucrări Pop' şi de artă conceptuală care reactualizează alte opere sau reflectă în diverse feluri problemele artistice. Paralel vor fi prezentaţi artişti localnici: în ianuarie 1974 sculpturi de *Heinrich Brumack*; în ianuarie '75 opere de *Hans Salentin* şi *Joachim Bandau*. ■

SIMEZE

HOCHSCHULE FÜR GESTALTUNG OFFENBACH AM MAIN: GRAFICĂ

BUCUREŞTI, SALA KALINDERU
Octombrie — noiembrie

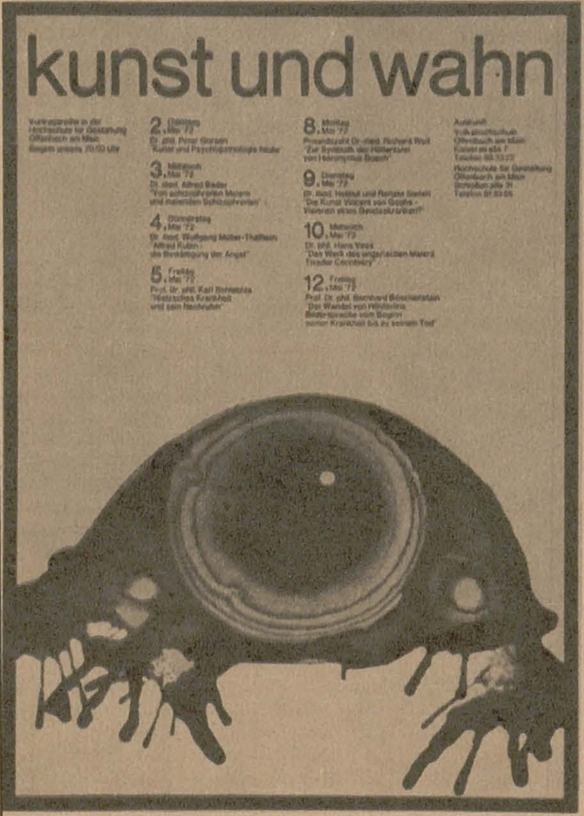
În a doua jumătate a lunii octombrie şi prima jumătate a lunii noiembrie a fost deschisă, în sala Kalinderu din Bucureşti, *Expoziţia de grafică a Institutului pentru crearea formelor din Offenbach am Main* (R.F. Germania) *. La vernisaj, organizat în cadrul relaţiilor de colaborare dintre instituţiile de învăţămînt artistic superior din cele două ţări, au rostit cuvîntări inaugurale conf. dr. Gheorghe Achiţei, rectorul Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din Bucureşti, dr. Hans Voss, rectorul Institutului pentru crearea formelor din Offenbach am Main şi Dr. Manfred Steinkühler, prim-secretar al Ambasadei R.F. Germania la Bucureşti.

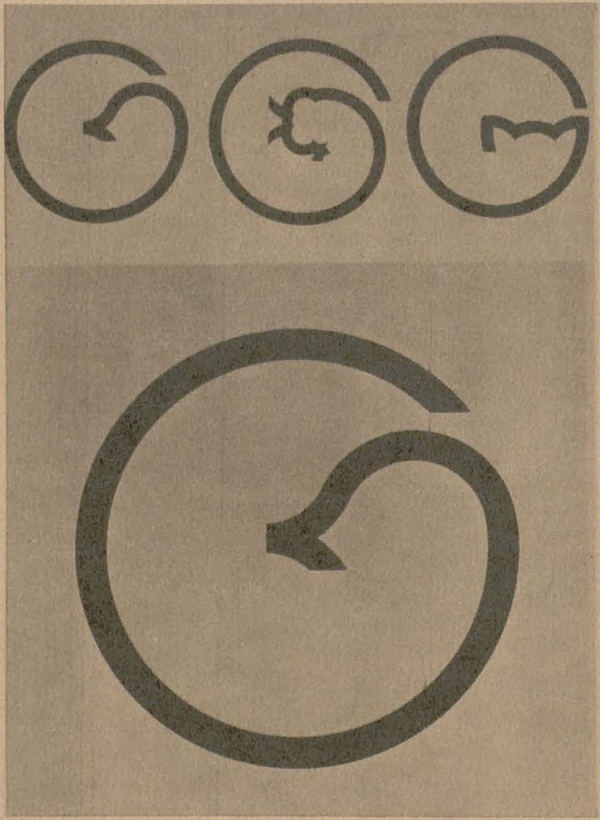
Complexa expoziţie organizată de Hochschule für Gestaltung (Offenbach am Main) a constituit o manifestare exemplară, de certă utilitate: ea a oferit o secţiune expresivă în programul de studii al Şcolii, permiţînd nu numai studenţilor ci chiar şi publicului neavizat să ia cunoştinţă de structura modernă şi eficienţa procesului de învăţămînt ale unui institut integrat în viaţă. Micile « departamente » ale expoziţiei (studii de culoare, desen, elemente şi sinteză, formă şi sintaxă, gravură, grafică de şevalet, ilustraţie de carte, afiş, grafică publicitară — reclame, ambalaje, etichete — tipografie, foto-montaj) ilustrează, pe de o parte, etapele obligatorii pe care trebuie să le parcurgă un viitor grafician, variatele posibilităţi ce i se acordă pentru a-şi exersa văzul şi reprezentarea, pe de alta, vastitatea viitoarei sale arii de activitate. Piesele expuse realizează o vizualizare clară, elocventă, a procesului didactic.

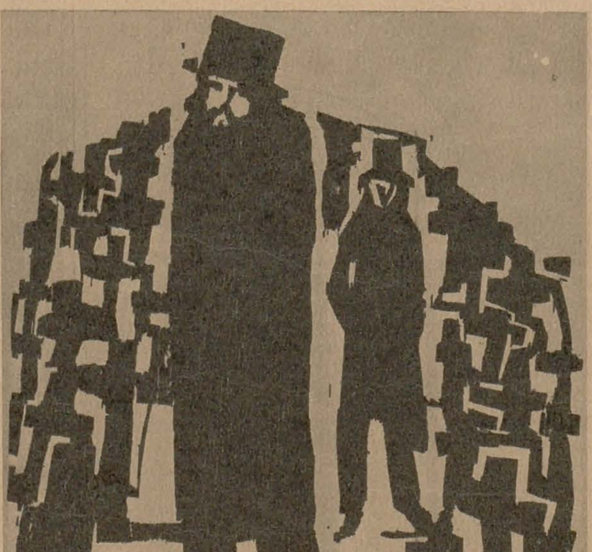
Încercînd în prefaţa catalogului să desprindă « firul spiritual », factorul comun care leagă diferitele sectoare ale acestei multilaterale manifestări, Dr. Erwin Wickert îl identifică în « libertatea, dezinvoltura şi tratarea nedogmatică a temelor ». Am adăuga la aceasta — tot cu funcţia de liant al diversităţii aspectelor expoziţiei — afirmarea spiritului de raţionalitate, a logicii formei (dezvoltate în termeni moderni în Germania începutului de veac în cadrul Bauhaus-ului), promovarea simultană a unei concepţii estetice şi funcţionale a obiectului util. Efectele formative şi modelatoare ale unui învăţămînt dirijat de o asemenea viziune apar demonstrate pe simeze. Exerciţiile de formă sau de « artă proiectuală » ale studenţilor, calitatea şi acurateţea lor plastică — sînt îndreptate deopotrivă către stimularea spiritului de invenţie şi a capacităţii combinatorii, cît şi către introducerea temeinică în tehnicile fiecărei discipline, procedeele specifice artei figurative şi artei abstracte fiind studiate cu egală seriozitate.

Încercările de reducere la forme esenţiale a aspectelor proteice ale realului din studiile lui Christel Gesch (semestrul 3), exerciţiile de modificare a dimensiunii liniare, de modificare a structurii în suprafaţă sau de combinaţii de forme semnate Gerd Engel, viziunea asupra unei companii aeriene (emblemă, trăsătură de condei, tichet, etichetă, inscripţionare) propusă de Karsten von Palubitzki sau convingătorul prospect turistic al oraşului Neu-Isenburg (Konzeption und Graphik Design), forţa signaletică a afişului datorat conferenţiarului Helmut Kraft (pentru seria de conferinţe « Artă şi obsesie »), gravura în lemn a conferenţiarului Hans Schmidt — iată tot atîtea mărturii ale unui învăţămînt funcţional, adaptat solicitărilor socialului, un învăţămînt în care diferitele ramuri ale graficii (de şevalet, de carte sau publicitare), cunosc un regim de egalitate. Expoziţia de la Kalinderu a oferit o imagine sinoptică asupra unei « didactici » moderne deopotrivă de interesată în a dezvolta iniţiativele individualităţii creatoare şi în a « servi » societatea. O manifestare care convinge.

OLGA BUŞNEAG

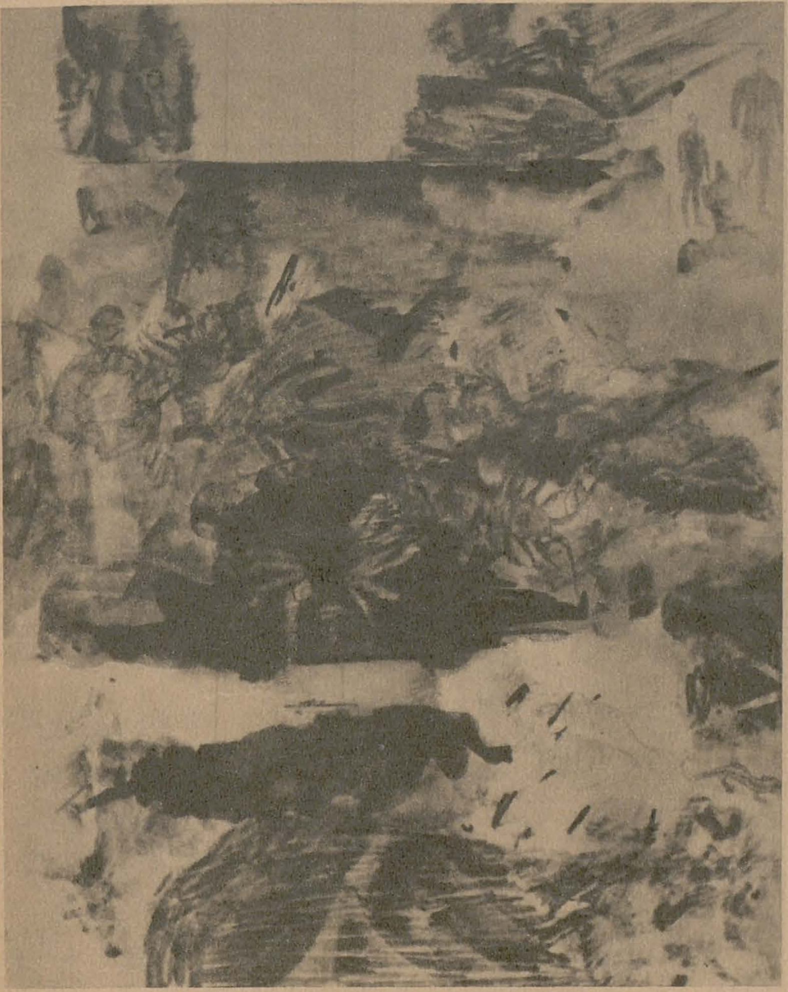






* Substanţialul şi elegantul catalog (tipărit cu sprijinul Ministerului de Externe al Republicii Federale Germania) prefaţat de Dr. Erwin Wickert (ambasadorul R.F.G. la Bucureşti), Dr. Gheorghe Achiţei (rectorul Institutului de arte plastice « N. Grigorescu ») şi de dr. Hans Voss (rectorul Institutului pentru crearea formelor din Offenbach am Main), oferă un itinerar abreviat în *programul* complex al expoziţiei.

În ilustraţie:
HELMUT KRAFT: Afiş pentru manifestarea « Artă şi obsesie », 1972
CHRISTEL GESCH: Abstracţie de animale în seria pisică, pasăre, omidă, 1972
JEAN KRICKSER: Inserţii turistice pentru un sat, 1971
TAGHI NAGHACHIAN: Nicolai Gogol « Suflete moarte », gravură în lemn, 1969



RAUSCHENBERG — « IMAGINI DANTEȘTI »

BUCUREȘTI, BIBLIOTECA AMERICANĂ
Octombrie-noiembrie

În ilustrație: Imaginile nr. 25 și 7

Primatul ideologic declanșează, în cazul Rauschenberg, aproape totdeauna arguția comentatorilor — opera sa fiind (cel puțin faza marelui premiu de la Veneția, cu acele declarative combine-painting, și mai puțin lucrările recente — asimilabile unei « arte sărace », dar cu plusuri de energie stilistică) expresia mișcării de opinie a liberalilor, aripă progresistă a intelectualității americane; expoziția « Imagini dantești » (Biblioteca americană 25 octombrie — 17 noiembrie) se înscrie în acest plan al exegezei — cu atît mai mult cu cît această suită de litografii este însoțită de un amplu text explicativ, amestec de comentariu și decodaj de simboluri — semnat de Dore Ashton, care semnalează intenții « actualiste ». Dore Ashton, critic și istoriograf al artei contemporane, figură proeminentă în « new criticism », elucidează « imaginile dantești » — folosind alternativa cea mai scrupuloasă și cea mai riguros tehnică, suprapunerea textului într-o confruntare deliberat didactică cu propunerile lui Rauschenberg.

La prima lectură gravurile lui Rauschenberg sînt ininteligibile la nivelul semnificației dantești — fie datorită « imaginilor — cheie simbolice », cum scrie Dore Ashton — fie datorită contextului gramatical sau topografic al cadrului optic, bazat pe principii vizuale și textuale dinamice (mișcarea și montajul). Haosul paginii gravate este o consecință a excesului contemporan de imagini (lumea ca imagine, caleidoscop programat pentru infinit) — prima comparație și cea mai evidentă fiind dată de tipul de percepție a « magazinului » — revista ilustrată care cuprinde evenimentul în totalitate, de fapt și nu de sens, fără discriminare și mai ales fără previzibilitate, de la tragicele întîmplări ale violenței (senzaționalul prezentat drept cotidian) la campaniile electorale (cotidianul prezentat drept senzațional), de la imaginile învingătorilor sportivi (divertismentul arătat ca senzațional) la procesiunile religioase sau rituale (senzaționalul arătat ca divertisment). În consecință, haosul paginii care nu vrea să opereze o selecție (sau care își propune un asemenea program).

În acest haos nu există posibilitate de orientare; doar uneori semne discrete par să confirme, totuși, șansa unui drum. Așa e săgeata, așa sînt pajiștile de alb (ca și cînd pagina a refuzat să primească în locul respectiv informația care îi era destinată). Săgeata așadar nu indică conținutul *de văzut* — ci poteca îngustă pe care trebuie pășit cu precauție pentru a nu cădea iremediabil în nesemnificativ. Dacă la Rauschenberg săgeata este « o abreviere, un selector necesar » (D.A.), — atunci ea nu mai poate fi săgeata lui Klee pe care tot D.A. îl citează: « Tatăl săgeții este gîndul; cum pot să-mi extind aria de cuprindere în această direcție ».

« În Cîntul II persoana lui Dante e introdusă alunecînd în cîmpul viziunii într-un compartiment îngust în josul paginii. O deghizare ciudată: un om pasiv, aproape gol în fața unui lucru ce pare a fi un tablou de măsurători medicale » (D.A.). Această imagine, acest semn (întreg ciclul este o topografie a semnelor și nu a simbolurilor care — pare să propună D.A. (chiar în acest exemplu în care vede un simbol al omului de rînd) — deschide seria unei aproape imposibil de descoperit (și mai ales de acceptat) cantități de semne care formează materia de bază a ilustrației. De ce imposibil de acceptat? Pentru că abrevierea este un exercițiu utilitar sau al utilității, depersonalizat, alterînd totdeauna contextul prin marja lui de obiectivare și mai ales banalitate. « În transcrierea lui Rauschenberg, Vergiliu devine un atlet ce aleargă » (D.A.), « întunecata pădure a erorilor devine la Rauschenberg un codru de macarale » (D.A.), « pajiștea verde ce-nflorea în jur » (vers dantesc) este redată de Rauschenberg cu o bară verde închis » (D.A.), « Rauschenberg prescurtează judecata prin simbolul X » (D.A.), « imagine repetată a lunii pentru a sugera timpul » (D.A.) — extrage (totuși puține) echivalențe din comentariu pentru a sugera eventual metoda de lucru a artistului. În această metodă, hazardul și arbitrariul constituie polii la ceea ce ar însemna o « sacră uniune » între realitatea ca haos și un liber arbitru (artistic).

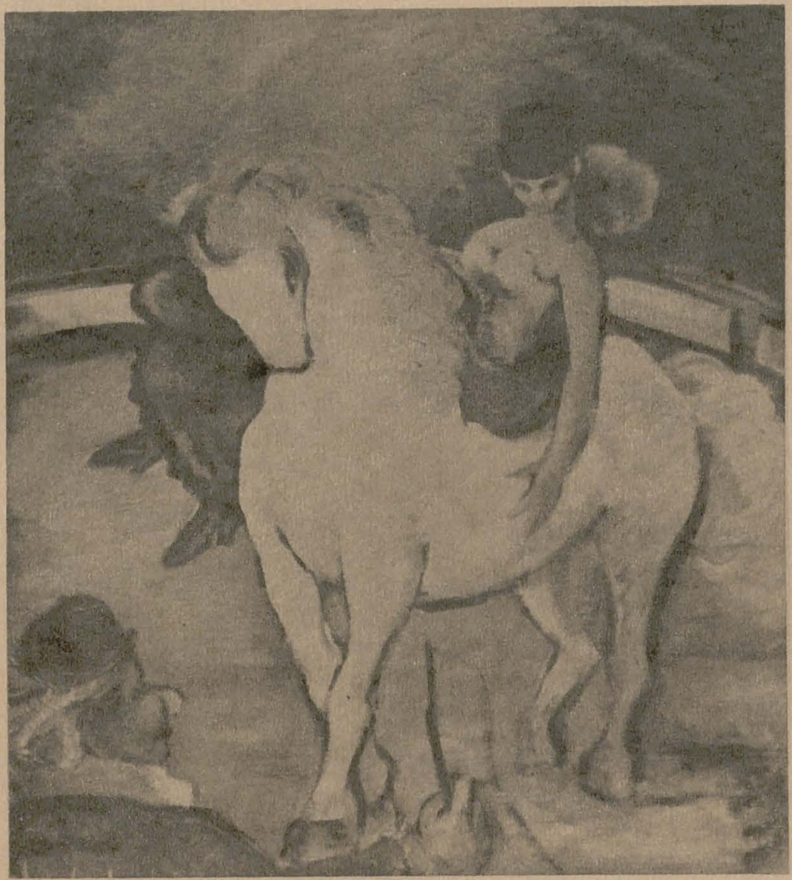
Ciclul acesta întreg e un orgolios pariu: decis să nu piardă nimic din text (în paranteză — ilustrația pentru Rauschenberg este o cursă pentru a captura nu întîmplarea, evenimentul dantesc, ci semnificația acestuia, vînat infinit mai labil), cele 34 de gravuri corespunzînd fiecărui ciclu din « Infernul », chiar la nivelul detaliului, Rauschenberg propune completudinea ca alibi al liberului arbitru. Ceea ce reușește să livreze, însă, este doar iluzia acestei totalități, care e perceptibilă doar în prezența legilor care o guvernează. **IULIAN MEREUȚĂ**

PICTURĂ ȘI GRAFICĂ CONTEMPORANĂ DIN REPUBLICA ARABĂ EGIPT

BUCUREȘTI, ATENEUL ROMÂN

Octombrie-noiembrie

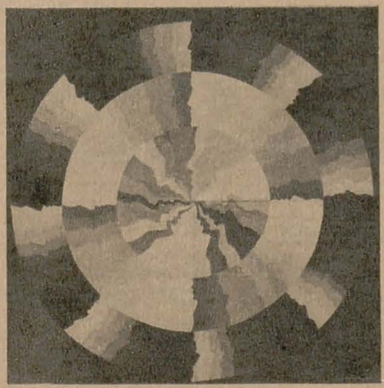
Expoziția, deschisă la 15 octombrie în sala Ateneului Român, a reunit peste 70 de lucrări semnate de reprezentanți ai celor trei generații de artiști care s-au succedat de la începutul secolului XX în Egipt.
La vernisaj au vorbit Mircea Popescu, director adjunct în Consiliul Culturii și Educației Socialiste, și Aly Ahmed Khaled, directorul Muzeului de artă și al Centrului Cultural din Alexandria, comisarul expoziției, care au subliniat că manifestarea se integrează în seria schimburilor culturale și artistice bilaterale. La festivitatea de deschidere au fost prezenți Dumitru Ghișe, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Andrei Vela, vicepreședinte al Institutului Român pentru Relațiile Culturale cu Străinătatea, funcționari superiori din Ministerul Afacerilor Externe, artiști, critici de artă și alți oameni de cultură. Au participat, de asemenea, Osman Assal, ambasadorul Republicii Arabe Egipt la București, pictorul Seif Wanly, sosit în România cu prilejul expoziției, șefi de misiuni diplomatice acreditați în țara noastră, membri ai corpului diplomatic.
Figuri reprezentative în selecția de la Ateneu sînt Mahmoud Said (1897—1964), Mohamed Naghi (1888—1956), Seif Wanly (1906) și Clea Badaro (1914), artiști a căror operă dau cel mai limpede sensul evoluției artei egiptene contemporane către un realism deschis, sensibil în egală măsură la vocile trecutului și la problemele artei contemporane. Deși tipul de imagine conceput de plasticienii Alexandriei, care semnează în fapt expoziția, nu este fundamental deosebit de acela cu care e obișnuit publicul artei timpului nostru, al celei de șevalet îndeosebi, sînt lesne de sesizat aici sugestiile Egiptului antic, ale artelor elenistice, copte și islamice. La Mahmoud Said și Mohamed Naghi sînt prezente preocupările generale ale picturii primei generații: robustețea compoziției, în rezonanță cu amintirea forței creației monumentale antice, claritatea mesajului, gustul acordurilor sonore. Seif Wanly — din a cărui operă figurează 18 picturi dedicate periferiei orașului Alexandria, vechi centru de cultură egipteană — face o interesantă balanță între figurativ și abstract, astfel că ciclurile periferiei devin un tip aparte de reportaj plastic, cu un decupaj precipitat, sugerînd ce pot deveni unele probleme tradiționale ale culorii și desenului în lumina tare a soarelui egiptean. O pictură a stărilor de tranziție, atinsă de o fină melancolie, prezintă Clea Badaro. Dintre mai tineri trebuie citați, pentru voința lor de a cultiva limbajul vechilor fresce și al artei populare, pentru sinteza originală care rezultă de aici, Mohamed Abdel, Moneim Saleh, Rostom Achri, Fouad Tag El Din, Ibrahim Sheta.
Grafica aparține unor tineri, unii cu multe participări la expoziții din țară și peste hotare. În totalitate, selecția face un bun oficiu de cunoaștere a culturii orașului Alexandria în particular, a artei contemporane egiptene în general. **TUDOR OCTAVIAN**



CLEA BADARO: Circul
SEIF WANLY: Periferie la Alexandria
ISMAIL TAHA: Maternitate

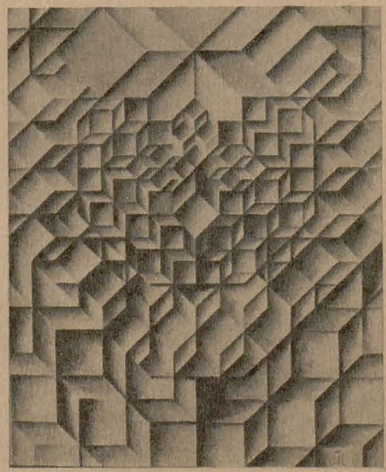
ADRIAN NICULA

Galateea. August. A cincea expoziție personală. Gravură.



DODO ZAICA

Simeza. August-septembrie. A treia expoziție personală. Pictură.

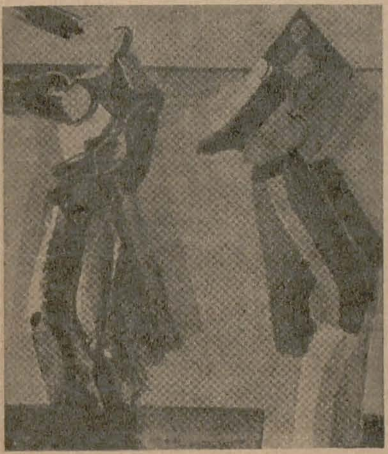


LIVIU STOICOVICIU

Simeza. August-septembrie. A patra expoziție personală. Pictură.

GUSTAV CSEH

Orizont. August-septembrie. A cincea expoziție personală. Grafică.



FLORIN MENZOPOL

Amfora. August-septembrie. A șasea expoziție personală. Pictură.

MARCEL CONDOR

Galateea. August-septembrie. A doua expoziție personală. Pictură, grafică.

EXPOZIȚIE DE GRUP

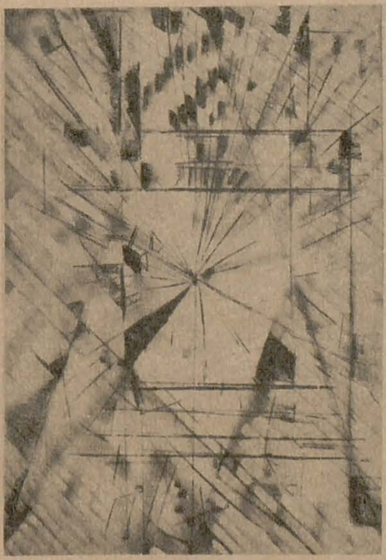
Ciprian Radovan (ambienturi), Gabriel Popa (pictură), Doina Almășan (obiecte). Apollo. Iulie-august.

AURELIA STOE MĂRGINEANU

Amfora. Septembrie. A patra expoziție personală. Pictură.

PAULA RIBARIU

Simeza. Septembrie. A patra expoziție personală. Pictură.

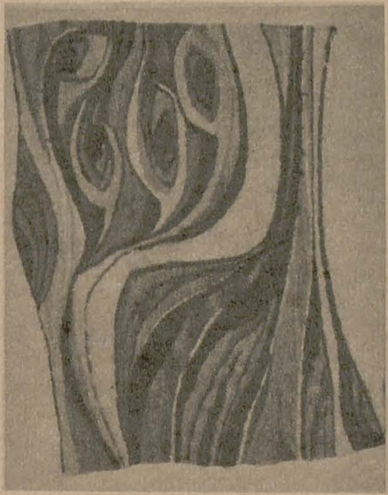


GETA MERMEZE

Simeza. Septembrie. A doua expoziție personală. Pictură.

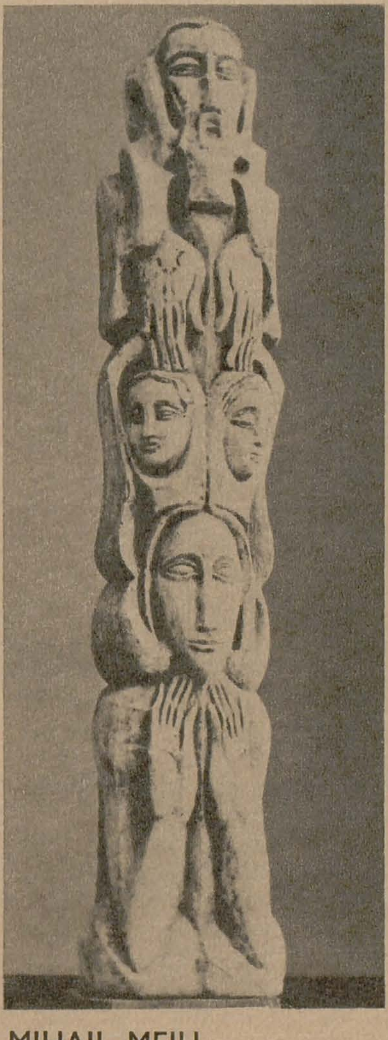
EUGENIA BUIUC MARINESCU

Neptun. Holul hotelului Neptun. Iulie-septembrie. Artă decorativă.



BERTA BENKÖ MRAZEK

Orizont. Septembrie-octombrie. A treia expoziție personală. Tapiserie.



MIHAIL MEIU

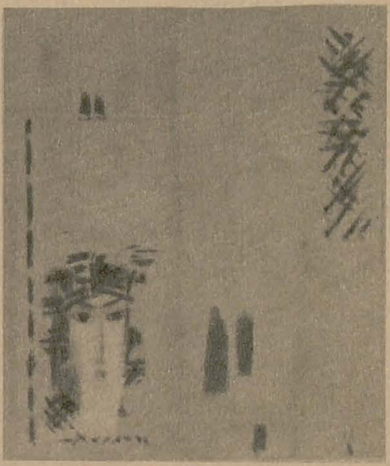
Orizont. Septembrie-octombrie. A patra expoziție personală. Sculptură, desen.

ILIE ARDELEANU

Holul Bibliotecii Centrale Universitare. August. A noua expoziție personală. Pictură.

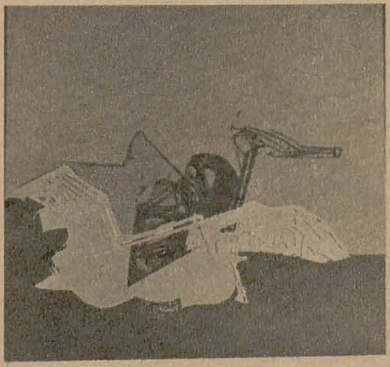
PAUL ATANASIU

Holul Bibliotecii Centrale Universitare. August. A cincea expoziție personală. Pictură.



EXPOZIȚIE DE GRUP

Apollo. Octombrie. Aurel Acasandrei (pictură, în il. sus), George Filipescu (pictură), Jecza Petru (sculptură), Victor Vl. Ciobanu (grafică, în il. jos).



VASILE TIMOFTE

Amfora. Iulie-august. A doua expoziție personală. Pictură.

BÓDIS ERZSÉBET

Zalău. Sala de expoziții. Octombrie. A doua expoziție personală. Artă decorativă, grafică.

IORGOS ILIOPOLOS

Amfora. Iulie-august. Prima expoziție personală. Sculptură.

AGENDA

În cadrul manifestărilor prilejuite de « Săptămîna economiei », a avut loc, în luna octombrie, a opta ediție a concursului de afișe pe tema economiei. Juriul, alcătuit din reprezentanți ai Consiliului Culturii și Educației Socialiste, Uniunii Artiștilor Plastici și Casei de Economii și Consemnațiuni, a acordat premii și mențiuni pentru cele mai bune lucrări prezentate: Premiul I — Emilia Boboia; Premiul II — Magda Ardeleanu; Premiul III — Rodica Ioana Vasilescu; Mențiuni — Vasile Olteanu, Alexandru Nestorescu și Mihai Stănescu.

Sculptorul Gheza Vida a întreprins o călătorie în Italia cu prilejul inaugurării, la 14 octombrie, a muzeului-monument de la Carpi, închinat memoriei deportaților în lagărele naziste. Din delegația Comitetului foștilor luptători antifasciști din România, a făcut parte de asemenea prof. univ. Tudor Bugnariu.

În cadrul schimburilor culturale dintre țara noastră și Mongolia, pictorul Pavel Codiță a întreprins, în luna august, o călătorie în Mongolia, cu prilejul deschiderii la Ulan Bator a unei expoziții de pictură românească.

Artiștii plastici Hannelore Neumann, Manfred Neumann din Frankfurt-am-Oder și Werner Schefel din Dresda ne-au vizitat țara în perioada august-septembrie, în cadrul înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din România și din R. D. Germană. În programul călătoriei au fost înscrise orașele București, Brașov, Cluj, Sibiu precum și litoralul Mării Negre. În baza aceleiași înțelegeri, în luna septembrie pictorii Barbara Müller, Max Goerner, Günther Glombitza și ceramista Astrid Löffler din R.D.G. au întreprins o călătorie în România, printre obiectivele principale ale vizitei înscriindu-se litoralul și mînăstiri din Moldova.

În perioada august-septembrie, la casele de creație din Bran și Sinaia, plasticienii Jadwiga Russ-Schmidt, Boguslawa Michalowska Kowalska și criticul de artă Aldona Romanovicz din Polonia și plasticienii Ferenc Banga și Joszef Pataky din Ungaria au fost oaspeții U.A.P., în cadrul înțelegerilor de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici. În timpul vizitei, oaspeții au participat la întîlniri cu membri ai filialei brașovene a U.A.P.

Criticul de artă Lidia Ivanovna Iovleva și pictorul Mihai Evghenievici Frolov, care ne-au vizitat țara cu prilejul deschiderii la București a expoziției de pictură rusă, au avut, la 10 septembrie, o întrevedere la sediul U.A.P., unde au fost primiți de Ion Sălișteanu, vicepreședinte, Ion Pacea și Paul Vasilescu, secretari ai U.A.P.

Delegația oficială din cadrul înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din România și din Ungaria, din care au făcut parte criticul de artă Eva Koerner, sculptorul Imre Balago, pictorii Tamas Galambos și Imre Veszpremy, ne-a vizitat țara în august-septembrie. Oaspeții au fost primiți la sediul U.A.P. de secretarii U.A.P. Ion Pacea și Paul Vasilescu și de criticul de artă Horia Horșia, au vizitat muzee și galerii de artă, ateliere ale unor artiști bucureșteni, iar în țară au vizitat litoralul Mării Negre și mînăstiri din Moldova.

Criticii de artă Anca Arghir, Aurel Broșteanu și Grigore Coban au vizitat Uniunea Sovietică în cursul lunii septembrie, în cadrul înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din U.R.S.S.

Sculptorii Napoleon Tiron și Paul Vasilescu au întreprins o călătorie la Budapesta cu prilejul vernisajului expoziției internaționale de sculptură mică, ce a avut loc la 21 septembrie.

Graficiana Emilia Dumitrescu și decoratoarea Elena Haschke-Marinescu au efectuat o călătorie de studii și documentare în Polonia, în cursul lunii octombrie, în cadrul înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din cele două țări.

În cadrul convenției de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din România și din R.D.G., criticul de artă Maria Dumitrescu a întreprins o călătorie de studii și documentare în R. D. Germană, în luna octombrie.

Răspunzînd invitației Galeriei Naționale Slovace, graficianul Val Munteanu a participat la Simpozionul Bienalei internaționale a ilustrației de carte (B.I.B.) care a avut loc la Bratislava în cursul lunii septembrie.

Delegația oficială a U.A.P., formată de plasticienii Constantin Costa, Traian Goga și Eugen Popa, a vizitat Polonia în cursul lunii septembrie, în cadrul înțelegerii de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din cele două țări.

În cadul schimburilor reciproce dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și U.R.S.S., plasticienii Peter Balogh, Ion Mițurcă și Dan Cristian Popescu au întreprins o călătorie de studii în Uniunea Sovietică, în luna septembrie.

Pictorul Ion Sălișteanu, vicepreședinte al U.A.P., a întreprins, în luna octombrie, o călătorie în R. P. Chineză.

În baza convenției de colaborare dintre uniunile artiștilor plastici din țara noastră și din Polonia, criticul de artă Anca Arghir, redactor șef adjunct al revistei « Arta », a întreprins o călătorie în Polonia, în cadrul schimbului de experiență dintre revistele « Arta » și « Projekt ».

ARTA ÎN CETATE — O CERINȚĂ OBIECTIVĂ

Din ampla perspectivă a filosofiei umanismului socialist, o concepție modernă despre rolul artei în societate pornește de la principiul potrivit căruia formele artei au menirea de a afirma idealurile și sensibilitatea colectivității naționale, de a simboliza valorile în curs de constituire ale epocii contemporane, de a îndeplini o funcție de modelator estetic al civilizației. Legătura artei cu realitatea, cu societatea, presupune pe de o parte rezonanța pe care viața omului, a societății, problemele mari ale umanității o au în opera de artă, și, pe de altă parte, acțiunea operei de artă în realitate, prezența ei socială, activă. Orientarea culturală și organizarea — în spiritul principiilor socialismului — a raportului artă-societate este o problemă esențială. Socialismul creează premizele necesare pentru ca această relație să fie într-adevăr și în întregime un fapt de cultură, așezat pe baze democratice, la scară socială.

Arta, trebuie s-o reamintim — poate pentru că este o banalitate ignorată — are forme și funcții multiple, specifice și în același timp interdependente, constituind un *sistem*. Iar acest sistem, astăzi, în socialism, nu poate fi tratat în planul teoretic și în planul praxisului decît sub unghiul de vedere al *artei în cetate*. Astăzi, spațiul artistului este sau ar trebui să fie în primul rînd spațiul cetății și acest spațiu nu poate fi definit mai bine decît ca spațiu-cîmp de acțiune. Fără îndoială că analiza sistemului artelor plastice în socialism duce la o constatare pe care cu insistență am subliniat-o: creșterea — ca o cerință istorică obiectivă — a greutății specifice și a ponderii relative a unor categorii și domenii caracteristice: monumentul public, cu funcție memorială sau simbolică, formele monumental-decorative, intervențiile de modelare și organizare estetică a ambianței.

Problemele acestei arte de for public au fost adesea puse în dezbatere; mai puțin sau superficial în ce privește problematica modernă a domeniului și mai mult în ce privește metodele și instrumentele de lucru, eficacitatea lor.

Improvizația, uneori graba, alteori, dimpotrivă, tergiversarea ani și ani a unor lucrări, ineficacitatea sau discreditarea concursurilor, lipsa de substanță și de viziune culturală a unor teme-program, lipsa de vitalitate a unor lucrări sînt stări de fapt frecvent semnalate și supuse criticii. Pe de altă parte experiența arată că există un potențial creator capabil să-și asume cu succes sarcina istorică de a da o energică și semnificativă expresie plastică sistemului de valori ale României moderne, socialiste. Fără a porni de la premiza demagogică, din păcate avansată nu numai declarativ dar și, într-un fel, pusă în practica socială a artei, anume că posibilitățile creative sînt nelimitate și în ultimă instanță egale, trebuie să admitem că un *program* al artei de for public poate fi susținut, că există acea forță artistică obiectiv necesară.

Problema, nerezolvată pînă acum — în această privință, este: cum să determinăm instituirea și funcționarea unui « mecanism » social apt să asigure *utilizarea acestei forțe artistice?*

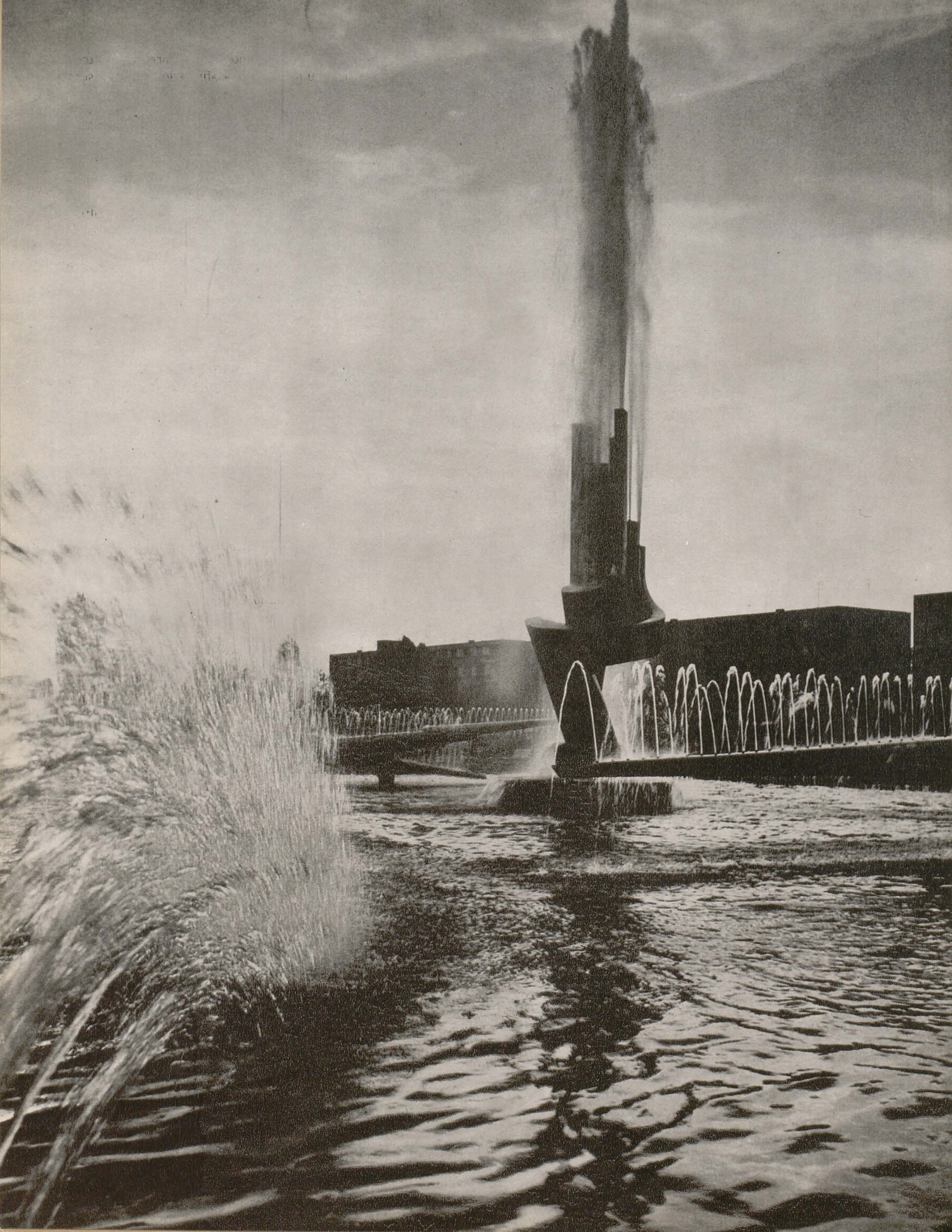
Dezideratul politic și cultural al realizării unei arte monumentale expresive, demersul hotărît spre crearea unui stil, impun o anume concentrare de durată a gîndirii, a eforturilor artistice și a resurselor materiale. Acesta ni se pare a fi, astăzi, un loc de elecție al constituirii formelor figurative cu semnificație ideologică, la nivelul simbolurilor care să intre inextricabil în conștiința de sine a poporului nostru. Ceea ce obligă la o concepție pătrunsă de severitatea ideii, delimitînd monumentul de sarcinile decorative ale plasticii, cu care uneori îl confundăm prea lesne. Printr-o astfel de confuzie se întîmplă să avem restaurante fals monumentale și « monumente » ușuratec decorative. Acesta este un domeniu în care se impune, mai mult decît oriunde, concentrarea eforturilor pentru o artă care să aibă forța și amploarea unei sinteze colective, născută din actuala experiență istorică, atentă la tot ceea ce poate fi sugestie creatoare în patrimoniul culturii naționale, dar organic legată de actualitate, de realitățile sociale, de gîndirea și sensibilitatea contemporană, de mersul istoric — în sens pozitiv — al artei în întregul ei, pe plan mondial.

Sîntem de părere că forța de creație artistică este insuficient folosită socialmente în modelarea estetică a ambianței, a civilizației, și că, pe de altă parte, continuă să existe, sub acest raport, lacune în însăși formația artiștilor.

În socialism apare necesitatea programatică a modelării estetice a spațiului social, prin intervenția factorului artă. Artistului i se deschide perspectiva de a organiza marile suprafețe și volume ale orașului. Un plan de comenzi pentru busturi și sculptură statuară, chiar atunci cînd, bine gîndit, ar putea mobiliza resursele de energii creatoare, nu epuizează programul artei de spațiu social. Aceasta ar trebui să includă, pe lîngă sfera monumentului memorial și simbolic, și alte forme ale plasticii murale ori spațiale cu rol constructiv.

Am mai spus-o și o mai spunem: există în atelierele artiștilor un potențial și există opere care își așteaptă o mai amplă și rațională utilizare socială. Este cu totul insuficient să luăm cunoștință de prezența latentă a creativității; locul celor mai definitorii lucrări pentru potențialul și orientarea creatoare a anilor noștri este în forul public, în cadrul instituționalizat al relațiilor artă-public, în marile spații ale orașului socialist, ca și în muzee. Acest deziderat, pe care teoretic îl formulăm cu diferite prilejuri, nu e de domeniul viitorului, ci poate avea o scadență imediată, dacă acceptăm în practica socială a culturii ideea că *arta se elaborează continuu prin mișcarea lăuntrică a creativității sub impulsul realului și al comandamentelor sociale prezente în conștiința artiștilor noștri.*

Un rol pozitiv în această privință, ca și în altele de altminteri, l-ar avea aplicarea unor metode de selecție cu un grad mai mare de obiectivitate, în primul rînd concursurile: concursuri limpede organizate, puse sub semnul unor idei care să poată efectiv mobiliza imaginația artiștilor, scutite de condițiile mărunt didactice care imprimă pînă la urmă un minor caracter de ilustrație; concursuri riguros urmărite, eliminînd hazardul descurajant care a urcat pe socluri atîtea lucrări nereprezentative.



Categorial, toate formele artei sînt într-un fel sau altul, într-o măsură sau alta, moduri de participare la viața publică, la viața socială și se prezintă astfel ca aspecte ale temei civice care ne preocupă. Așa încît ar fi artificial și steril un fel de a aborda problemele artei care să piardă *perspectiva sistemului*, care ar încerca să decupeze — în teorie și în practică — altcum decît pentru necesități de analiză, un aspect sau altul. De altfel, pentru apariția unor opere mari, semnificative în domeniul monumentelor, terenul e întotdeauna pregătit de către o întreagă mișcare a ideilor estetice, de climatul general al vieții artistice. Progresul realizat în această direcție este incontestabil și el nu este doar de ordin cantitativ. Înmulțirii numărului expozițiilor i se adaugă, în destule cazuri, sporul lor de calitate, răsunetul pe care unele dintre ele l-au avut în viața culturală din țara noastră. Numărul cărților de artă a sporit considerabil, în unele privințe chiar spectaculos, critica de artă, cu toate neajunsurile de care se vorbește, în parte pe drept, se desfășoară în paginile mai multor periodice decît acum 5 sau 10 ani, se exercită în moduri mai variate și uneori la un înalt nivel, propaganda pentru artă — și pentru arta contemporană îndeosebi — chiar dacă e încă insuficientă și nesistematică, a atins un grad de frecvență care face, în orice caz, să circule în arii largi noțiuni și nume implicate în cultura vizualității. Toate acestea alcătuiesc laolaltă un « climat » care nutrește procesul artei. Monumentele — de artă, de cultură — nu apar « ex nihilo », nici nu cresc în vid, și poate deficitara eficiență a multor dezbateri să se explice tocmai prin ignorarea factorilor contextuali, prin izolarea mecanică a unuia sau altuia din sectoarele ce conlucrează în apariția nivelului public, cetățenesc, al realității estetice. În fond, se operează cu aceleași concepte, cu aceleași idealuri, cu aceleași energii, precum și cu aceleași carențe: banala metaforă a « vaselor comunicante » e departe de a fi gratuită. Expoziția, muzeul, cartea de artă, critica, într-un cuvînt: *difuziunea* operei, pregătesc mediul socio-cultural în care e posibilă apariția și receptarea publică a formelor de artă monumentală.

Toate aceste arii ale manifestării publice de artă, toate aceste condiții obiective ale existenței sociale a artei constituie fundalul pe care se proiectează problema artei monumentale. Căci ea nu poate fi nici-odată produsul unei inerții, unei conveniențe, ci efectul unei conștiințe unanime a necesității ireductibile care menține în acțiune energia creatoare și capacitatea de receptare. Cotidianul artei satisface nemijlocit o cerință de « consum estetic »; dar monumentul nu se poate naște decît ca sinteză, ca perspectivă temporală, cu deschidere spre trecut și spre viitor — iar perspectiva temporală înseamnă istorie.
Există forme și funcții fixate ale monumentului, dar la fel de reală este și tendința prezentului de a le depăși, tendința legitimă a subiectivității istorice; e vorba despre extinderea concepției monumentale, de la formula clasică a statuarei memoriale înspre formele simbolice și arhitecturale, care, beneficiind și ele de un statut estetic și civic milenar, sugerează soluții deopotrivă urgente și la îndemînă. Pe de altă parte, nicăieri mai logic, mai eficient și mai semnificativ decît în orașele unei țări socialiste, ideea de monument nu-și poate găsi o întruchipare mai solidă, adică mai bine armată cu adeziunea populară, mai accesibilă destinului de emblemă pe care-l poartă în sine opera cu adevărat monumentală.
Avem, printre sculptorii generațiilor astăzi active, destule indicii despre capacitatea și despre nerăbdarea de a construi monumentele epocii noastre, despre entuziasmul pe care-l poate da voința de a lăsa urme în istorie. Capacitatea aceasta, entuziasmul acesta, depășesc mult limitele patrimoniului actual desfășurat în cetățile noastre. Este poate vremea să se aducă la viață acea operă embrionară pe care o găsim în atîtea ateliere, în atîtea laboratoare intime, unde se adună proiectele pentru o artă monumentală a României socialiste.

Desigur, prima condiție practică este comanda materială care să declanșeze realizarea. Într-o expoziție cu proiecte de monumente, a cărei temă ar fi însăși sondarea *conceptului de monument*, inițiativele singulare și spontane și-ar dovedi (știm din atîtea conspectări de machete) cît de *solidare* între ele sînt imaginile ideale despre ceea ce azi, aici, înseamnă, virtual, monumentul. O asemenea expoziție, susținem cu căldură, ar putea provoca însăși nașterea unui proiect civic, trecerea în plan a unui neprevăzut dar mult așteptat complex emblematic.
Artistul e, în ultimă instanță, răspunzător de conceptul de monument, care apare nu doar prin enunțul, verbal ori în bronz, al temei, nu doar prin declarația verbală ori imaginară a adeziunii ideologice, nu doar prin urmărirea unui model consacrat: ideea, funcția ideativă, șansa de a marca așadar mesajul epocii, mesajul generațiilor de oameni care construiesc prezentul, toată această aură de semnificații care dă unei opere calitatea de monument, expresia simbolică, apare ca un *corolar al structurii operei*, ca o emanație spirituală firească a construcției estetice, iar acest proces manifestă însuși actul imaginativ, actul artei. Aportul artistului nu-i doar meșteșugul unei materializări, ci conceperea unei rețele de sensuri care se nasc prin operă, care trec prin ființa creatorului. De aceea, ni se pare, o dată cu creditul material pe care-l necesită și-l obține artistul de la societatea căreia-i slujește, el e îndreptățit să solicite creditul moral. Nu așa cum, din frondă ori cochetărie, se afirmă deseori, în numele unei mistici a calității de artist, ci în numele rațional al unei aprecieri culturale, care are în vedere nu « gustul », ci îndreptățirea obiectivă a operei, calitatea ei validă, autonomă, care nu se recunoaște după apropierea de « modele » mentale ori reale, ci după logica internă a operei. Desigur, orice pledoarie pentru această răspundere a artistului este ea însăși o răspundere critică. Apariția monumentului nu poate fi de aceea decît fructul unei culturi sociale, implicînd luciditate și informație. În acest sens, problema « artei civice » este o problemă a maturității spirituale a colectivității care acordă operelor titlul de « monument », și subsemnează în acest fel icoana propriei identități recunoscute.

ARTA

CONSTANTIN LUCACI: Fîntînă, Constanța
I. IRIMESCU: Dimitrie Cantemir, București

NICOLAE IORGA, ISTORIC AL ARTEI ROMÂNEȘTI*

Cînd își începea prodigioasa sa activitate de istoric, acum vreo patruzeci de ani, cu acele studii de istorie literară în care erudiția se colora atît de personal prin spirit critic și prin îndrăzneală de idei, concepția lui N. Iorga asupra științei înseși căreia i se consacra era deplin formată și ea avea să rămînă aceeași de-a lungul întregii sale activități, lărgindu-se concentric și ramificîndu-se pînă la ultimele consecințe.

Pentru tînărul cercetător de atunci istoria era știința esențială în care, fără nici o omisiune și închegîndu-se în sinteza unei viziuni concrete, trecutul unui popor se înfățișa ca un complex de civilizație în neîntreruptă desfășurare și în vie aderență cu prezentul. Cum viața însăși nu e unilaterală în manifestările ei, cum existența unui popor n-ar putea fi redusă la faptele pur exterioare ale cronologiei lui politice sau militare, știința însăși a sintezei acestor fapte n-ar putea ignora nimic din ceea ce întregește în vreun fel, sensibil sau spiritual, manifestarea complexă a vieții unui popor.

Istoricul începea atunci cu studii asupra trecutului nostru literar. El avea să treacă repede și la alte domenii din ce în ce mai variate, căci pentru cine vede trecutul sub acest vast unghi al civilizației, nici o cercetare istorică nu poate epuiza cîmpul nesfîrșit de fapte care constituie existența istorică. Cîțiva ani mai tîrziu, în cea dintîi lecție de deschidere a cursului de la Universitate, aceeași concepție sintetică și multilaterală era definită într-o formulă precisă de școală: Istoria era «compunerea sistematică, fără scopuri străine de dînsa, a faptelor de orice natură, dobîndite metodic, prin care s-a manifestat, indiferent de loc și timp, activitatea omenirii»[1]. Era definiția cea mai largă și mai consecventă totodată, care, înlăturînd înseși limitele etnice și geografice, dădea civilizației și culturii omenești — unicul obiect al istoriei — sensul lor real, nelimitat în spațiu sau în timp.

Cu acest punct de plecare, firește că arta românească, atît de caracteristică trecutului nostru și de solidar legată existenței noastre spirituale, nu putea fi trecută cu vederea de istoric. Elementele cele mai concrete și mai expresive ale istoriei poporului nostru se aflau în monumentele și în lucrurile de podoabă ieșite din mîna meșterilor de altădată. Cultura și civilizația românească n-ar fi putut fi reconstituite fără ele.

Dar monumentele acestea erau ca și necunoscute. În afară de un interes romantic pentru pitorescul lor, sau de cercetări arheologice mai mult de diletanți, cum erau ale lui Odobescu, nimic nu adusese încă arta românească în lumina studiilor asupra trecutului nostru. Identitatea însăși a acestor monumente era ignorată. Căci documentele și inscripțiile publicate erau numai întîmplătoare ci adeseori eronate. Istoricul trebuia să înceapă astfel de la alfa-vita, iar munca lui obscură trebuia să se mărginească pentru multă vreme la investigații de arhivă și la inventar.

În asemenea condiții își începea N. Iorga încă din tinerețe cercetările asupra artei românești. Iar străduințele sale fără comparație, echivalînd în domeniul arhivistic cu ceea ce ar fi putut realiza o generație întreagă de istorici, au adus, pe lîngă alte rezultate, și pe acela de a fi pus bazele documentare ale istoriei artei românești. Între zecile de mii de documente de toate categoriile, culese din arhivele străine și românești și publicate fără întrerupere pînă astăzi, nenumărate sînt acelea care ne dau informațiile cele mai prețioase asupra monumentelor noastre de artă, existente sau dispărute, asupra meșterilor de odinioară, asupra felului lor de a lucra, sau asupra legăturilor artistice cu alte țări.

E greu astăzi de enumerat fie și numai bibliografia completă a acestor publicații documentare[2], cu atît mai mult a da o idee despre elementele nesfîrșit de variate pe care ele le pun la îndemîna istoricului.

Va fi poate destul să amintesc cele peste douăzeci de mii de documente publicate în colecția Hurmuzaki (vol. X, XI, XII și XV), cele 24 de volume de *Studii și documente cu privire la istoria Românilor*, *Documentele privitoare la Constantin Vodă Brâncoveanu*, și cele ale *Mînăstirii Hurez*, sau documentele din *Arhivele Bistriței*, ale *Brașovului* sau ale *Sibiului*, a căror analiză e astăzi indispensabilă oricui vrea să întreprindă cercetări asupra artei noastre vechi.

Uneori aceste documente erau prezentate și în studii parțiale relative la arta noastră veche, cum sînt articolele *Meșteri din alte vremuri* (Literatura și arta română, 1899 — 1900), *Vechiul meșteșug de clădire al românilor* («Convorbiri literare», 1905), *Meșteșugul de pictură și sculptură în trecutul românesc* (Ibid., 1906) — cele dintîi încercări de închegare a unor capitole din istoria artei românești, pînă atunci ca și neatinse.

Studiile acestea, ca și altele care au urmat, erau nu numai adevărate defrișări de teren, dar, pentru cercetători ulteriori, modele și puncte de plecare, a căror folosire este și astăzi necesară în lucrări documentare asupra artei noastre vechi. Dar materialul acesta pregătitor, pentru o știință care nu putea să ia naștere decît după o cunoaștere cît mai completă a izvoarelor, era încă lipsit de elemente esențiale, privind însăși identitatea monumentelor noastre și cronologia lor. O istorie a artei românești nu se putea începe fără o colecție a inscripțiilor vechi, sistematic alcătuită și făcută utilă prin comentarii și prin note de erudiție. O asemenea operă face uneori titlul de glorie al unei vieți întregi de muncă și de cercetări minuțioase, dacă nu chiar al activității organizate a mai multor oameni de știință. N. Iorga a întreprins întreaga lucrare în cîteva călătorii de vară, al căror rod s-a concretizat apoi și în alte cărți de descriere pitorească și istorică a țării.

Inscripțiile din bisericile României au apărut astfel în două volume din colecția de «Studii și Documente» (1905 și 1908), completîndu-se cu încă două volume de *Scrisori și inscripții ardelene și maramureșene* (1906).

Lucrarea a rămas pînă astăzi fundamentală și, epuizată fiind de mult, așteaptă poate tot energia neobosită a autorului pentru o reeditare revăzută și completată, atît de necesară acum *.

În sfîrșit, în aceeași ordine trebuie menționate și studiile și articolele foarte numeroase care descriu și fac istoricul monumentelor și al operelor noastre de artă veche, sau studiile de iconografie istorică publicate în «Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice», ca și în alte publicații, lucrări ce au scos la iveală și au pus în valoare multe opere de artă necunoscute, atît din cuprinsul țării cît și dintre cele risipite în lăcașuri religioase sau în muzee din străinătate.

Toată această activitate de cercetare minuțioasă și de descoperire de izvoare, care însumează munca a cel puțin treizeci de ani și fără de care nu putea fi vorba de începerea unei istorii a artei românești, și-a găsit apoi încununarea în cele două cărți de sinteză asupra artei noastre, *Histoire de l'art roumain ancien* (1922, în colaborare cu Gh. Balș) și *L'art populaire en Roumanie* (1923), urmate mai recent de studiul paralel, cu un plan atît de original și de bogat în sugestii, *Art et littérature des Roumains — synthèses parallèles* (1929), fără să mai amintesc și de alte lucrări mai restrînse

* Studiu din 1931 al istoricului de artă Al. Busuioceanu, ale cărui scrieri despre artă, îngrijite de Ion Frunzetti și Theodor Enescu, se află sub tipar la Editura Meridiane. — N.R.

[1] *Despre concepția actuală a istoriei și geneza ei*, lecție de deschidere la Universitate, Buc. 1894. Retipărită împreună cu alte lecții de deschidere în volumul *Generalități cu privire la studiile istorice*, Vălenii de Munte 1911, în care este cuprinsă aproape toată teoria istorică a lui N. Iorga.

[2] Bibliografia pînă în 1921 se poate găsi în lucrarea lui Ștefan Meteș: *Activitatea istorică a lui N. Iorga*, Buc. 1922. Pentru lucrările tipărite după această dată trebuie consultate colecțiile *Revistei Istorice* și *Revue Historique du Sud-Est européen*, unde se găsesc înregistrate toate lucrările istorice ale lui N. Iorga. [Ulterior, Barbu Theodorescu, *Bibliografia istorică și literară a lui N. Iorga* (1890—1934), București, Cartea Românească, 1935.]

* [Un nou *corpus* al inscripțiilor medievale românești a fost întreprins, pe baza unor noi campanii epigrafice și cu metodă filologică modernă, de un grup de cercetători din cadrul Institutului de istorie «N. Iorga», sub conducerea profesorului Alexandru Elian. Primul volum a apărut în 1965: *Inscripțiile medievale ale României*, vol. I. *Orașul București*, București 1965.]

sau de comunicări la congrese științifice *.

Istoria artei românești își avea astfel la 1930 cea dintîi realizare completă și de mari proporții, în care, de la principalele izvoare și pînă la elementele cele mai disparate de erudiție, munca de descoperitor aparținea în cea mai mare parte autorului, așa cum personală întru totul este concepția întreagă a acestei opere, dintre cele mai importante și mai fecunde în activitatea științifică a lui N. Iorga.

Concepția aceasta, care astăzi se poate defini clar și se poate integra în liniile generale ale operei istorice a lui N. Iorga, rămîne tot concepția unui istoric al civilizației. Manifestare sensibilă și ideală a vieții omenești, pentru domnia sa și pentru oricine urmărește să reconstituie imaginea totală a acestei vieți în desfășurările ei anterioare, arta nu poate fi desprinsă de complexul întreg, psihic sau material, care determină condițiile istorice. Ea nu poate fi privită numai ca formă sau idee, ca o creație spontană care își are definiția numai în sine însăși, fără greșeala gravă — pe care o comit uneori esteți sau teoreticieni ai unei științe întru totul autonome a artei — de a-i înlătura însăși semnificația pentru care a fost creată și a face imposibilă explicarea ei esențială.

Arta e o creație antropogeografică, a cărei valoare ideală stă exclusiv în faptul de a fi o manifestare a spiritului omenesc, pe care condiții concrete îl determină și îl definesc în desfășurarea lui istorică. Conceptul etnic va fi astfel fundamental pentru explicația pe care Iorga o dă artei, așa cum el rămîne fundamental pentru dînsul în explicarea faptelor istorice de orice ordin.

Din această cauză, istoria artei românești nici nu putea începe decît cu studiul artei populare, ale cărei forme și manifestări caracteristice ne adîncesc în însăși psihologia primitivă a poporului nostru. În ornamentul geometric și aproape abstract care împodobește vasele de pămînt sau scoarțele sau îmbrăcămintea țăranului nostru, în culorile discrete și puține la număr preferate de el în orice podoabă sau în felul de a clădi casa, istoricul de astăzi citește semnele vii ale sufletului popular, cu îndepărtatele lui origini și cu influențele diverse care au venit să se adauge mai tîrziu. Influențele acestea, destul de numeroase, au putut înșela uneori sau au împiedicat individualizarea caracteristicilor autentice, oglindind trăsăturile acestui popor și stăruind nealterate de-a lungul întregii sale existențe istorice. Oameni de știință ca Arthur Haberlandt, cercetători de aproape ai artei populare din Balcani și din Orient, nu și-au putut face o imagine destul de clară a acestei arte, contestîndu-i uneori chiar originalitatea, sub sugestia acestor elemente, care nu sînt decît suprapuse și neesențiale.

O cunoaștere adîncă și o sensibilitate instinctivă pentru formele autohtone erau necesare celui care trebuia să definească această artă în ce are ea esențial și nealterabil. Și o metodă limpede, de asemenea, și sigură, prin care formele primare să poată fi izolate și distinse de ceea ce este achiziție istorică și uneori recentă în arta noastră populară. Erau contribuțiile cele mai importante pe care N. Iorga avea să le aducă în studiul artei noastre populare și în definiția însăși a caracterului poporului nostru prin creațiile și preferințele lui de ordin plastic. De la cea dintîi încercare de a defini gustul poporului nostru prin îmbrăcămintea lui, într-un studiu asupra *Portului popular românesc*, publicat în 1912, și pînă la studii mai recente și comunicări la congrese științifice[3], sau pînă la cartea din urmă de sinteză asupra artei noastre populare s-au adăugat necontenit precizări și judecăți sigure, ducînd la o clasificare aproape completă a elementelor artei noastre țărănești, la separarea lor în straturi istorice și la distingerea a ceea ce e autentic « popular », de ce este doar « artă popularizată » și neautohtonă.

Influențe îndepărtat orientale, venite din Asia Mică sau din Persia, ori și mai de departe, influențe împărătești bizantine sau numai balcanice, influențe turcești, bogomilice sau, de asemenea, venețiene ori apusene se pot astăzi distinge grație acestor studii, în care cercetarea formelor nu se desparte de acea vastă cunoaștere a diverselor civilizații, care stă la baza operei întregi a istoricului nostru.

În complexul greu de diferențiat al tuturor acestor caractere eterogene, se regăsește ceva unitar, constituind un stil unic și esențial al întregii arte populare românești : « este, în ornamentație, reducerea a tot ceea ce vor să reprezinte figurile schematice ale acestei arte, la construcții liniare, la notații abstracte. Triunghiuri, romburi, linii oblice paralele servesc a reda tot ceea ce se prezintă privirilor artistului naiv »[4]. Este, cu alte cuvinte, același stil adînc original, oglindind un fel de a-și traduce universul, pe care îl întîlnim și în arta preistorică a pămîntului nostru. Stil autohton, cu adîncimi de îndepărtate milenii, și care în liniile lui simple și caracteristice înseamnă o civilizație originală și o forță de creație neîncetată. Pe definiția aceasta atît de simplă și de precisă avea să se dezvolte o mare teorie istorică în acord cu rezultatele la care ajungea, în același timp, și întreaga noastră școală de preistorie : *tracismul*, nu numai al artei noastre populare, dar al întregii civilizații din Balcani, ca și din celelalte teritorii orientale, atinse odinioară de influența poporului autohton din care coborîm.

Căci stilul acesta « schematizat, liniar, geometric, abstract », nu este numai al nostru, e al întregului domeniu european și asiatic ce înconjoară Marea Neagră, prin Balcani și prin Ucraina, pînă în Caucaz și pînă în Anatolia. « O stare de suflet identică, la un grup de populație făcînd parte din aceeași rasă, a putut crea acest tip pe care secolele n-au reușit să-l schimbe și frontierele să-l diferențieze esențial »[5]. Expresia lui rece și scheletică a putut « refrigera » odinioară pînă și formele de un elan mult mai liber ale grecilor, dînd schema vaselor antice cunoscute sub numele de Dipylon, și a putut avea ecouri, prin intermediul poate al goților, pînă în Suedia, unde au fost constatate atîtea înrudiri cu arta noastră populară[6].

Rasa aceasta nu e alta decît a Traco-Ilirilor, a tracilor îndeosebi, « mai numeroși, mai capabili de a rezista, mai bine dotați pentru a produce și a dezvolta o civilizație ». Prin ei, arta noastră populară, atît de vie și de creatoare încă și astăzi, își urcă originile pînă la amintirea clasică a Heraclizilor, pînă la dorienii enigmatici, coborîtori în Grecia din Nord[7], și dincolo de ei, pînă în zările unei preistorii ale cărei urme zac încă întregi în felul nostru de a gîndi și în sentimentul nostru despre lume. Între această artă populară, de proveniență preistorică, și arta noastră cultă, a cărei desfășurare începe tîrziu în Evul mediu, între substratul de creație elementară și instinctivă și gîndul organizat pentru expresia monumentală și conștient artistică, un hiatus stă deschis, fără putința de a fi umplut, cu toate urmele istorice pe care le avem sau monumentele ce dăinuiesc încă pe pămîntul nostru. Roma n-a dat nimic arhitecturii sau ornamenticii noastre, decît poate în ceramică, forma unor vase de caracter evident antic[8], după cum nu au dat nimic nici grecii, nici vechii bizantini și nici popoarele migratoare, a căror trecere sau așezare au fost totuși continue în ținuturile noastre.

Istoria artei culte românești începe abia cînd nu mai poate fi vorba de asemenea elemente și se manifestă fără nici o legătură cu prezența lor atît de îndelungată totuși în domeniul nostru. Dar aici intervine un concept nou în teoria istorică a lui N. Iorga, definind istoria artei românești și istoria artei în genere prin aceeași perspectivă sintetică pe care o oferă istoria civilizației : arta, ca expresie cultă a civilizației, nu se poate naște fără un substrat politic, fără acea organizare coerentă a forțelor unui popor, care poate duce la un ideal și la formele precise și sigure de exprimare. Arta românească cultă nu putea lua naștere deci înainte de crearea unui stat românesc, și nici nu poate avea vreun raport cu forme artistice de proveniență străină, oricît de înaintate și de persistente, care s-au manifestat aici într-o vreme cînd putința noastră de asimilare și de nouă creație lipsea.

Este interesantă de amintit în această privință atitudinea lui Iorga, precizată în mai multe

* [Dintre volumele apărute ulterior datei la care scria Al. Busuioceanu, trebuie menționate : *Vechea artă religioasă la Români*, București, 1934, și *Les Arts Mineurs en Roumanie*, vol. I—II, Bucarest, 1934—1936. Pentru completarea bibliografiei scrierilor lui N. Iorga despre arta românească, apărute după 1930, v. Barbu Theodorescu, *op. cit.*, și culegerea Nicolae Iorga, *Scrieri despre artă*, București, 1968. Asemenea scrieri ulterioare n-au adus elemente teoretice care să modifice sau să diversifice substanțial (ci, mai curînd să confirme, ilustrînd-o mai bogat) — concepția despre arta românească a marelui istoric, așa cum o prezenta la acel moment Alexandru Busuioceanu.]

[3] Amintesc printre cele mai interesante : *L'art populaire et l'art historique des Roumains*, în « Revue historique », III, nr. 4—6; *L'art préhistorique du Sud-Est, de l'Europe et la Suède*, Ibid.; *Les origines de l'art populaire roumain*, comunicare la Congresul internațional de istorie din Bruxelles.

[4] *L'art populaire en Roumanie*, p. X.
[5] Ibid., p. XII.
[6] *L'art populaire du Sud-Est de l'Europe et la Suède*, *loc. cit.*, p. 89—92.

[7] *L'art populaire en Roumanie*, p. XIII.
[8] *L'art populaire et l'art historique des Roumans*, op. cit., p. 140.

rînduri, față de teoriile opuse ale unui istoric ca J. Strzygowski, ale cărui explicații, în domeniul artei bizantine îndeosebi, se izbesc adeseori de dificultăți de ordin istoric și cronologic greu de înlăturat. Referindu-se la teoriile acestuia asupra influenței covîrșitoare a artei armenești asupra celei bizantine, N. Iorga scria într-o recenzie rîndurile următoare, care au, pentru teoria sa asupra artei, valoarea unui principiu și a unei definiții: « Dl Strzygowski ar fi trebuit să se gîndească la faptul că orice civilizație ține strîns de sinteza politică ce o susține și foarte deseori o provoacă. Și pentru a prinde bine, în adevărata proporție a elementelor sale constitutive ceea ce e artă bizantină, trebuia — lucru care a fost uitat — să se întrebe ce era acest Bizanț ca stat și ca societate » [9]. Pe acest concept politic și pe substratul său etnic, istoricul va crea apoi, în cea mai mare parte, eșafodajul impunător al istoriei artei noastre, urmărită cu sagacitate și cu talent de evocare, de la origini și pînă în vremea actuală. Arta românească urmează în toată această desfășurare vicisitudinile existenței noastre politice și realizează formule al căror caracter își va avea corespondențe în însuși caracterul statului nostru. Ea va fi bizantină, cu adînci urme constantinopolitane și sîrbești, în vremea formării statului muntean, cu reflexele totodată destul de vizibile și ale raporturilor Voevozilor noștri cu Apusul feudal, va ajunge repede la o formulă de înaltă originalitate în vremea străduințelor eroice ale lui Ștefan cel Mare, se va lăsa pătrunsă de influențe dalmatine și italiene în Muntenia, sau poloneze și germanice în Moldova, în vremea cînd înflorirea politică a celor două Principate va da Voevozilor gusturi de lux și de imitație a Renașterii, va ajunge apoi la expresia unitară a secolului al XVI-lea, cînd statul însuși trebuia să atingă pentru o clipă măcar unitatea sa politică, se va dezvolta apoi mai sigură de sine și mai bogată, în vremea statului cultural al Cantacuzineștilor și al lui Brâncoveanu, pentru a decădea și a ajunge la o oprire bruscă în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, o dată cu decadența statului însuși și cu transformarea radicală a formelor politice românești.

[9] Recenzie la manualul de artă bizantină al lui Charles Diehl, în *Revue Historique*, III (1926), nr.10—12, p. 346.

Formă politică însă înseamnă și formă socială. Principiu de ierarhizare și de autoritate, statul nu e pentru istoria civilizației altceva decît expresia idealului însuși și a concepției de viață pe care societatea și le recunoaște și le consacră într-o epocă dată. Arta nu poate deci rămîne străină nici de această condiționare care stă în însuși miezul ei, și îi este principiu generator. Mai mult decît atît chiar — artă și civilizație n-ar putea fi concepute în afară de un finalism care este în firea oricărei creații omenești, acela de a satisface sau de a defini un ideal de frumusețe sau un ideal etic, în vederea societății înseși care face posibilă o asemenea creație. Istoricul va adăuga deci și acest concept social celui politic și celui etnic, prin care arta e definită sub acest unghi al istoriei civilizației. În prefața unei cărți al cărei titlu este chiar ca o enunțare teoretică [10], Iorga formulează clar această idee, nu numai pentru istoria artei românești, dar pentru istoria artei în genere: « Părerea mea este că arta este *explicabilă* numai prin societatea căreia trebuie să-i fie *aplicabilă*, dacă nu vrea să fie o simplă jucărie individuală, un simplu exercițiu de tehnică, o simplă dibuire de drumuri care nu duc la nimic ». Pe acest temei, istoria artei românești își cîștigă noi explicații și noi caracterizări, pe care studiile lui Iorga le pun în evidență cu erudiția inepuizabilă și cu intuiția justă a tuturor operelor sale. Religioasă sau civilă, vechea noastră artă devine astfel oglinda însăși a civilizației claselor noastre sociale care au creat-o, și o oglindă uneori mai precisă și mai sigură decît orice alt izvor de informație. La Argeș, de pildă, în secolul al XIV-lea, nimeni n-ar fi bănuit, fără monumentele voevodale ce ni s-au păstrat, ciudata împerechere de aspecte ale primei noastre Curți princiare, atît de autentic bizantină în ce privește viața ei religioasă, și atît de apuseană și de feudală în viața ei civilă. Și în același fel, viața de Curte, viața boierească sau cea religioasă și mînăstirească, ne sînt definite de istoric în același strîns raport cu gustul de care dau dovadă vechile clase sociale, cu necesitatea lor de lux, cu liniștea sau nesiguranța zilei de mîine, cu influențele străine, cu înflorirea sau cu decadența lor.

[10] *Istoria artei medievale și moderne, în legătură cu dezvoltarea societății*, Buc., 1923.

Este ca o istorie concretă a însăși psihologiei sociale a acestor clase care, în formele cele mai înalte ale artei noastre, izbutesc să ajungă pînă la expresii de adîncă și originală cultură — vremea lui Ștefan cel Mare, a lui Rareș sau a lui Brâncoveanu. Caracterul rustic și străvechi al civilizației noastre populare este mereu prezent în această artă. Și nimeni mai bine decît Iorga n-a pus în evidență această neîncetată stăpînire a spiritului popular asupra artei noastre vechi, care adeseori transformă și asimilează, folclorizînd, pînă și formele cele mai culte împrumutate din arte străine. De la minunatele picturi care îmbracă mînăstirile Bucovinei ca în niște odăjdii bizantine, și unde în imagini de o iconografie autohtonă întîlnim ecoul atîtor lecturi și eresuri populare, și pînă la adaptarea rustică a formelor monumentale gotice sau bizantine în arhitectura curentă a bisericilor noastre, ori pînă la folclorizarea motivelor de Renaștere din tipăriturile unui Coresi, pretutindeni și cu prea puține excepții, gustul popular și țărănesc rămîne impregnat în toată arta noastră veche, chiar atunci cînd proveniența ei este boierească ori voievodală, sau cînd inspirația artiștilor e în strînsă legătură cu arta cultă a altor țări.
Istoricul ajunge astfel la concluzii a căror semnificație se desprinde ca o îndrumare și pentru arta noastră actuală. Căci spiritul popular al vechii arte românești e însuși autohtonismul expresiei noastre artistice, care, în formă populară ori cultă, rămîne dominată de aceleași caractere specifice. Creația artiștilor de odinioară n-a putut ajunge să fie originală în afară de acest spirit. Bizantină, gotică sau renascentistă, linia expresivă s-a înmlădiat întotdeauna după necesități de sensibilitate care erau ale poporului nostru și ale artei lui străvechi. După aceleași necesități va trebui, firește, să se înmlădie orice creație nouă, pentru ca formele ei să se poată integra expresiei generice a artei noastre.
Ierarhizarea logică a tuturor acestor elemente, pe care le-am găsit fundamentale în concepția lui N. Iorga asupra artei românești, ne-ar duce și la un ultim concept tot atît de esențial în explicarea fenomenelor artistice — conceptul de creație individuală. Istoricul civilizației și istoricul în genere n-a ignorat niciodată valoarea activă și forța de propulsie pe care, în mobilitatea vieții istorice, o reprezintă personalitatea sau ideea creatoare. Una din lecțiile sale cele mai frumoase de deschidere a cursurilor de la Universitate [11] era închinată odinioară tocmai acestui element atît de esențial în istorie. Dar arta românească, prin însuși spiritul ei dominat de dublul anonimat al creației populare și al celei religioase bizantine, nu oferă istoricului aproape nici o posibilitate de diferențiere în această privință. Artistul de odinioară — cînd nu era însuși spiritul colectiv autohton, manifestîndu-se în expresii de adînc caracter, dar fără individualitate — rămînea înfășurat în umilința anonimă, care făcea din arta lui un act mai mult de devoțiune sau de despersonalizare socială. Numele de meșteri, destul de multe, pe care le cunoaștem, nu sînt decît nume, nu personalități. Operele lor se relevă de cele mai multe ori nu printr-o originalitate individuală, ci printr-una colectivă, care îi asociază în grupe și în școli, lucrînd după aceleași principii și împrumutîndu-și ideile și formele, fără vanitatea nici unei revendicări personale. Meșterii de la Hurez, deși îi cunoaștem pe toți pe nume, sînt meșteri brâncovenești, iar formele lor din mînăstirea olteană le vom întîlni pretutindeni în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea [. . .].
Creația individuală este ca și absentă deci, și istoricul o va ignora în studiul său, care e mai mult reconstituirea gîndului colectiv în arta noastră veche. El va întîlni în această reconstituire și idei sau realizări de noutate artistică. Dar ca într-un Ev mediu care s-ar prelungi, pînă în pragul zilelor noastre, spiritul anonim și solidar al meșterilor de altădată rămîne prezent înapoia lor cu puteri de creație și virtuți de umilință care dau acestei arte uneori valori de adîncime etică.
Istoria acestor meșteri anonimi e astăzi istoria însăși a spiritului nostru. Geniu popular și idee cultă se contopesc în operele lor, creînd expresia originalității noastre în cultura și în civilizația europeană. Și pînă astăzi nimeni atît de bogat în cunoștințe și cu perspective atît de largi nu avea să ne dea această istorie, decît Nicolae Iorga.

ALEXANDRU BUSUIOCEANU
(1931)

[11] *Ideile în Istoria universală* (1900).

CLUJ 1973 SALONUL NAȚIONAL DE GRAVURĂ

expresiei finale un lirism ciudat și auster, înrudit cu acela al hiperrealismului în pictură. În *Joc pentru miercuri*, dar mai ales în *Natură moartă cu clame*, Simona Runcan obligă obiectele și formele reale să dobîndească funcții sintactice insolite, avînd darul de a descătușa neașteptate energii evocative. Memoria mitică a obiectelor și formelor poate fi însă declanșată și prin implicarea acestora în geometria inflexibilă și pură a unor dezvoltări spațiale, care se orientează cînd pe orizontală, cînd pe verticală, păstrîndu-și însă constante raporturile cu o unitate inițială, un fel de matrice pe care, în geografia negrului și a griului, o marchează prezența discretă a cîte unui ton cald în cele două *Compoziții* și în *Amintirile* Almei Rusescu. O hartă, de data aceasta încorporată *tale quale*, ca protagonistă a compoziției, în *Sistematizarea urbană* sau un fel de perete deznădăjduit, macerat de curgerea grea și corozivă a lichidelor rezultate din *Poluarea atmosferică* pot deveni, la rîndul lor, în viziunea Corinei Beiu Anghelută, mijloace principale pentru conservarea

bine cunoscut datorită interesului constant manifestat față de prezența culorii în gravură, care, în ciuda relevabilului coeficient de abstractizare a formei, încorporează o gamă de sentimente și o suită de implicații ideatice. Reușitele gravurii în metal sînt numeroase. Superficialitatea lecturii ar putea să-l îndepărteze pe privitor datorită unei pretinse exprimări abstruse. În cazul lui Valentin Popa, de pildă, poate deruta un titlu pretențios cum este *Ospăț metafizic, sfîrșit de lună și ultimul transport !*, dincolo de care însă există logica captivantă și complexă a lucrării, cu spațiul dobîndind adîncime prin subtile accente orizontale, între care se înscriu episoadele reunind personaje numeroase. Un orizont la fel de vast, implicînd, ca și la Valentin Popa, ideea zborului, ne întîmpină în *Platforma* lui George Leolea, unde existența și acțiunile personajelor poartă amprenta unei rigori tinzînd să reducă modulii primordiali la scheme geometrice. În celelalte lucrări ale graficianului, *Balans* și *Așteptare*, se sugerează o atmosferă apăsătoare și sentimentul nelămurit de spaimă.

Într-un cerc impecabil, griul incert, evocînd carnalitatea vegetală, frustă dar nobilă, a fructului secționat, dobîndind sens plastic prin raportarea la sfera roșie a unui alt măr, întreg și mat, precum și prin integrarea în negrul întins și uniform al cadrului — iată proza simplă, dar densă, a *Compoziției* Wandei Mihuleac, care ar fi putut să servească drept emblemă generică cel puțin pentru gravurile în metal incluse în Salonul național deschis în acest an în sălile baroce de la parterul Muzeului de Artă din Cluj. Alături de cele datorate lui Sorin Dumitrescu, Dan Erceanu, Ladislau Feszt, Emilia Dumitrescu, Valentin Popa, lucrarea este apreciabilă pentru riguroasa și responsabila știință de meșteșug a autoarei, dovedindu-se totodată tipică pentru acea tendință a plasticii recente care urmărește extragerea unor carate de poezie din minereul realității comune și nespectaculoase. La Wanda Mihuleac, faptul de a concepe lucrarea ca pe un fel de vast ecran transparent, avînd calitatea de a dilata egal toate detaliile unui fragment circumscris al realității, conferă

unor mutații intervenite sub ochii noștri în viața orașelor. Pentru a descoperi și a comunica ipostaze inedite ale prezenței imemoriale a evenimentelor în materie, cercetarea artistului poate face apel și la instrumentele unor arte recente, cum este fotografia și cinematograful. Spărgînd, cu puternice fascicule de raze, suprafețe numai aparent materiale, în *Protuberanță solară*, *Ioana D'Arc* și *Miraj nocturn*, Lidia Ciolac ne înfățișează niște imagini pentru înțelegerea cărora am fost pregătiți de negativele fotografice, în care formele sînt calcinate și eliberate de propria greutate, iar volumele își pierd relieful, fiind amintite numai prin diferențele de intensități ale luminii. Asemănătoare sînt rezolvările din lucrările lui Ion Mihăiescu *(Duioșie maternă* și *Butterfly)*. Ioan Cuciurcă, în schimb, în *Corespondențe IV-V*, ne propune convențiile unui nou sistem de codificare, care condensează semnificațiile într-o ordonare de verticale imprimate în relief pe repetate ecrane de televizor. Emblematice sînt de asemenea *Compozițiile 2—3/73* realizate de Ladislau Feszt,

De mare pregnanță și sugestivitate este prezența negrului îm *Compartimentul* expus de Valentin Th. Ionescu: ca într-o negație conștientă a monotoniei și a inerției, alături de personajul central — peste care plutește fluturele galben al somnului și al indolenței — din masa întunecată a interiorului cresc înspre noi luminoase, străluminate aproape, reflexele de pe figura celorlalte personaje. Implicații etice există și în gravurile altor artiști. Astfel, în *Întreprinderea Cain & Co*, lucrare interesantă pentru prezentarea în racursi a victimei, Dan Erceanu rostește un rechizitoriu împotriva crimei. Sorin Dumitrescu, în *Coșmar* și în *Victima*, evocă patetic o atmosferă încărcată de amenințări și o stare de alertă al cărei obiect este vag indicat. Apelînd la citate mărturisite, integrate unor invenții personale, Tiberiu Nicorescu realizează un *Comentariu la moartea lui Picasso*. Sînt relativ numeroase tendințele spre compuneri baroce, cu citatele sau rezumatele plastice asamblate diferențiat, contribuind la evocarea unor teritorii și spații geografice,

generice la Decebal Nițulescu *(Exploratorii)* și Szantó Andrei *(Odihnă)* sau concrete în paginile de inspirație italiană datorate lui Ion Panaitescu *(Frumoasa doamnă, Scenografică* și *Dincolo de Coscine)*. Nu lipsesc nici stilizările programatice, operînd cu moduli inspirați de natură ori inventați, vizînd finalități prevalent decorative *(Impresii cosmice* și *Mesajul civilizațiilor apuse* de Romul Nuțiu, *Miez de fruct împlinit* și *Însingurare* de Hortensia Masichievici, *Digul* și *Secțiune în materie* de Mihai Micu, *Zmeu* de Ileana Micodin și mai ales modernele și festivele compuneri ale Emiliei Dumitrescu intitulate *Poarta soarelui* și *Catarge)*. O altă opțiune stilistică ușor descifrabilă este aceea expresionistă, ilustrată în primul rînd de compozițiile viguroase și energice ale lui Marcel Chirnoagă *Drapel înainte de pornirea la luptă* și *Întîlnire de steaguri pe cîmpul de luptă* cu transpunerea gesturilor bărbătești și elocvente bazîndu-se preponderent pe tensiunea și pe tăioasa concretețe a conturelor. Liniile angulare, expresive, susțin singure demersul plastic și în lucrarea lui de Theodora Moisescu Ștendl sub titlul *Ruptura*. În xilogravurile lui Anton Perussi, *Gînduri* și *Frunze*, liniile devin unități concentrate de formă, care se adaugă necontenit altora, într-o turgescență fantască. Prin contrast, în cele două lucrări ale lui Ioachim Nica, intitulate *Vacanțele copilăriei*, ceea ce surprinde și neliniștește este vacuitatea spațiului, subliniată în fond de prezența sumarelor pete de negru și a releveelor inginerești de vechi monumente arhitectonice. În majoritatea xilogravurilor însă problema esențială este aceea a articulării și ordonării unor forme de netă consistență și demnitate plastică. Apelînd la un limbaj realist, pe care îl înnobilează un rafinat gust al stilizării, Máttyas Iosif, în *Evocarea trecutului* și *Grădinărița*, știe să opereze decupări ferme și grăitoare. În *Constelația uzinei* și *Moment străbun* Ștefan Găvenea adecvează mijloace tradiționale și verificate unor teme de actualitate majoră. O aură știută a evocării ne întîmpină în peisajele lui Gy Szabó Béla, *Piramida soarelui* și *Popocatepetl*, compuse și sînt formele abstractizante din lucrările Cristinei Crinteanu *Compoziție* și *Motiv floral I*. O ezitare între concret și abstract și o plăcere indelebilă a scriiturii nesfîrșite se poate identifica și în *Compoziția* pe care Victor Ciobanu o realizează în litografie. Mai neobișnuită este situația materiei plastice în *Lupta* imaginată de Bencsik János în aceeași tehnică, deoarece dinamismul neînfrînat și acuitatea neliniștită și fluidă a liniei poartă la o soluție finală încărcată și complicată, care face aproape imposibilă o raportare la realitatea inspiratoare. Dan Alexandru Ionescu își concentrează atenția asupra încărcăturii emoționale pe care o pot dobîndi formele interpretate și amendate conform unei îndrăznețe geometrii a materiei organice *(Mască* și *Rădăcini)*. Ceva din spiritul picturii lui Ion Pacea este prezent și în litografiile *Natură moartă* și *Pasăre fantastică*, cu culori directe și firesc nevibrate, uniforme în suprafață, dar pline de viață și savuroase prin juxtapunere și prin raporturile cu un element ordonator. Catifelări și moliciuni ale liniei, alături de tratări

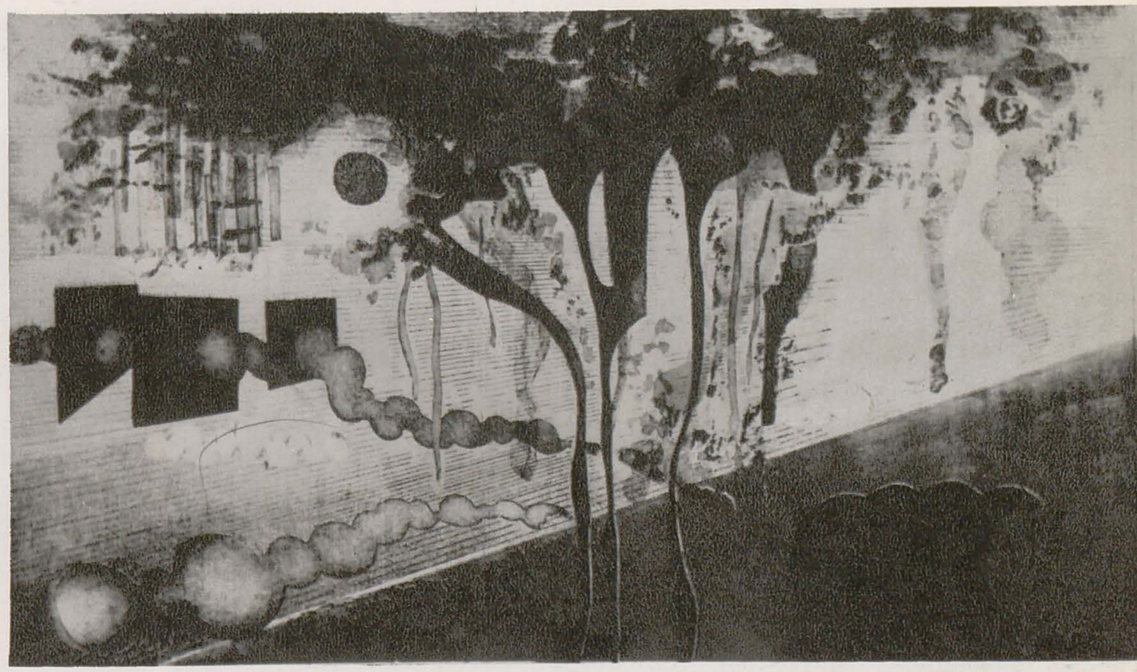
Cseh Gustáv intitulată *Ritm*. Un accent mai marcat pun, în schimb, pe plastica formelor, revelîndu-le sculpturalitatea, Georgeta Boruzs *(O mască, Recital* și *Formă statuară)* și Adrian Dumitrache *(Contrast, Perspectivă* și *Zodiac)*, în timp ce valoarea gradată a griurilor de diferite intensități îl duce pe Jakabovits Miklós la obținerea unor efecte de-a dreptul picturale *(Compoziție* și *Carnaval)*. În fine, se mai cuvin consemnate verva stilizărilor și umorul, de factură populară, al asociațiilor din lucrările lui Iosif Teodorescu *(Costum de carnaval* și *Vînător)* și Kopacz Mária *(Norul, Romeo și Julieta* și *Pietrele uitării)*.

În xilogravură, limbajul cel mai epurat și expresia cea mai tulburătoare le întîlnim la Ion Stendl care, în *Peisaj* și *Fereastră la Tomis*, apelează la viziunea obiectivă a unor arhitecturi îmbibate de trecut și de istorie, capabile să centreze compozițional imaginile și să traducă concomitent pe plan conceptual simțămîntul unei posibile și necesare continuități în timp a valorilor. Mai încifrat, dar și mai poetic, este înțelesul lucrării expuse cizelate cu un simț cunoscut al meșteșugului. Mai interesantă este propunerea pe care artistul o face în *Balaton*, întrucît, în acest caz, dalta sa taie în suprafața plăcii de lemn numai cîteva semne gracile, cărora cerneala le dă vibrație prin detașarea pe fondul imaculat al unui alb menit să estompeze, ca într-o ceață difuză, formele. În compozițiile lui Constantin Pohrib, *Start* și *Finiș*, este conținută o tensiune comunicată atît de energia elanului cît și de dozarea tonurilor tranșante. La rîndul ei, Viorica Cristea fixează într-o imagine unitară succesiunea mișcărilor unor cicliști aflați în plină *Cursă*. O bună cunoaștere a resurselor tehnicii este denotată și de lucrările lui Gheorghe Cernăianu *(Femei din Sf. Gheorghe)*, Gert Fabritius *(Caii)*, Lidia Mihăescu *(Jocuri de apă* și *Zbor)*. Xilogravurile Emiliei Boboia, *Pregătiri pentru zbor I-II* se numără printre paginile cele mai frumoase din expoziție, prin eleganța și prin concentrata sugestivitate a monumentalelor semne grafice — ca niște stranii macrohieroglife. Esențiale, savant și elocvent ritmate specifice ale unităților cromatice, se regăsesc, cu note particulare, la Eugen Popa *(Litografie I)*, Florin Menzopol și Grigorescu Ion *(Triptic)*, pentru ca Horia Teodoru, în *Peisaj cu mesteceni*, să facă apel la aportul exclusiv al unui traseu caligrafic, cu inflexiuni delicate. Se impun lucrările lui Ludovic Bardocz, *High Life, Vîrstele ispitei* și *Recipe ferrum*, aparținînd unui ciclu de *Deșertăciuni umane*, pentru frazările răspicate, pentru bogatele funcții sintactice ale liniei de mare dinamism și pentru virulența creionării unor tipologii caracteristice. Cologravura își găsește un reprezentant în Epaminonda Tiotiu care, în *Vis urît* și în *Organic-anorganic I-II*, obligă lucrurile și ființele, extrase sistematic ambianței naturale, să plutească bizar într-un spațiu indefinit al neliniștilor.

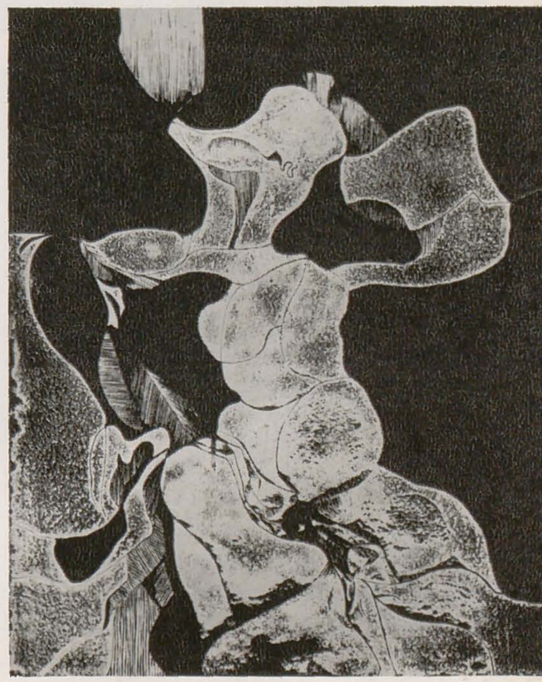
În fine, la sectorul ilustrațiilor de texte literare, Salonul național de la Cluj mai include prezența de ținută a gravurilor în metal semnate de Arkossy István, Deák Ferenc, Ioan Horvat-Bugnariu, Z. Erdei Anna și Plugor Sándor.

MIRCEA ȚOCA

CLUJ 1973 SALONUL NAȚIONAL DE GRAVURĂ

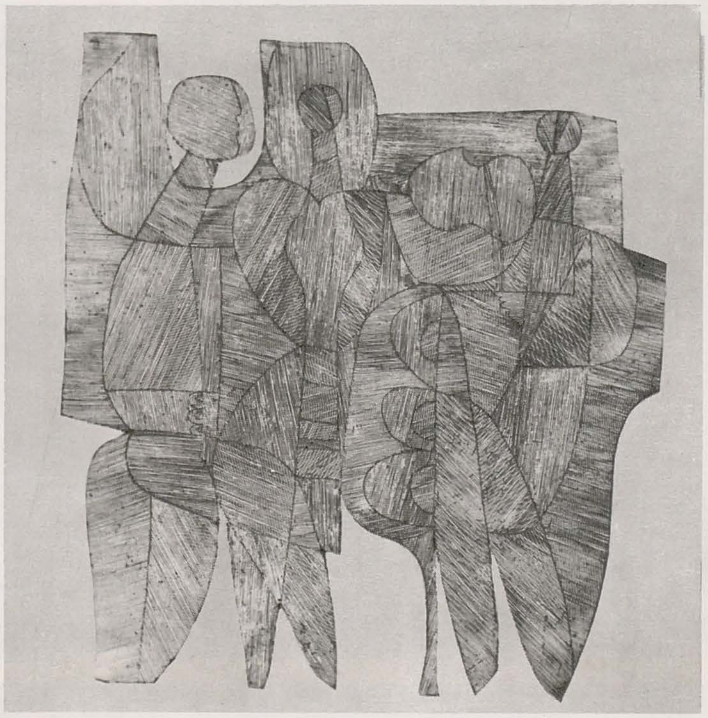


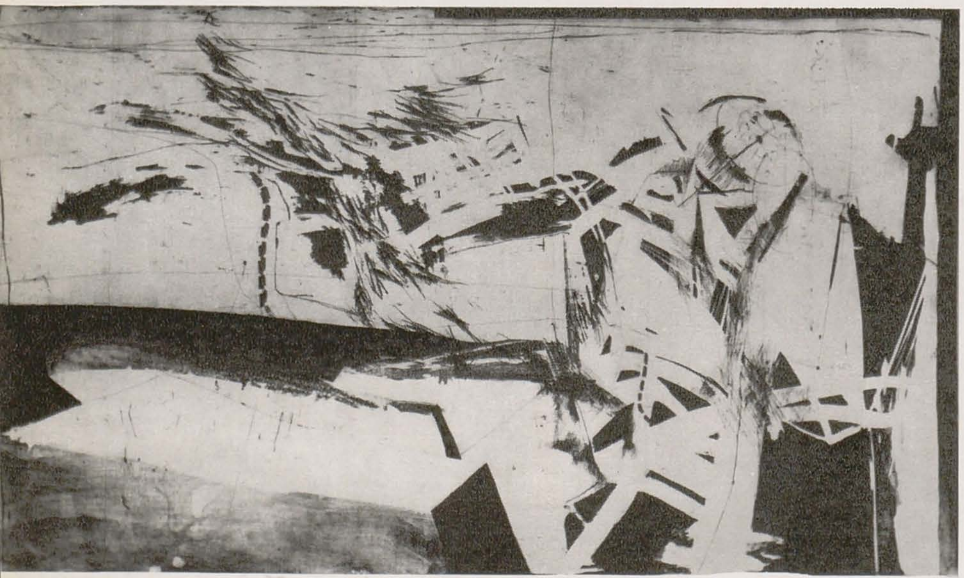
1. *WANDA MIHULEAC: Compoziție I*
2. *GEORGETA PUSZTAI: Casa cu amintiri*
3. *MARCEL OLINESCU: Dimitrie Cantemir*
4. *SORIN DUMITRESCU: Victimă*



5. *MARCEL CHIRNOAGĂ: Steag de întoarcere și bun venit*
6. *CORINA BEIU ANGHELUȚĂ: Poluare atmosferică*
7. *DUMITRU ȘMALENIC: Profile, detaliu*
8. *GY SZABO BELA: Popocatepetl*
9. *LIDIA CIOLAC: Ioana D'Arc*

CLUJ
1973 SALONUL NAȚIONAL DE GRAVURĂ





10. *GEORGE LEOLEA: Balans*
11. *CSEH GUSTAV: Ritm*
12. *MIHAI MICU: Digul*
13. *EMILIA BOBOIA: Pregătire pentru zbor I*

ERNST CASSIRER ȘI UNIVERSUL SIMBOLURILOR

În cuprinsul teoriei generale a simbolului — o teorie esențială pentru întreaga dezvoltare a gîndirii estetice — un rol precumpănitor l-a jucat doctrina lui Cassirer. Faptul este subliniat cu stăruință de Gilbert Durand în lucrarea sa consacrată problemei *imaginației simbolice* [1]. Cu acest prilej, gînditorul francez afirmă, pe drept cuvînt, că opera filosofică a lui Ernst Cassirer — operă ce e dedicată, prin însăși substanța sa, analizei universului simbolic — acoperă efectiv prima jumătate a secolului al XX-lea, ea făcînd cu putință apariția altor doctrine și « prefațînd », într-un anumit sens, concepția lui Jung [2]. Evident, pentru Durand, viziunea lui Cassirer se situează pe un plan intermediar; ea se află deci între o doctrină ce s-ar putea numi *hermeneutic-instaurativă* și o alta de factură *hermeneutic-reductivă* [3].

Nu putem analiza, în liniile ei generale, teoria lui Cassirer, fără să examinăm, în prealabil, aceste două moduri fundamentale și limită ale gîndirii simbolice — moduri de abordare a problemei, între care se plasează, pe bună dreptate, concepția subtilă a filosofului german.

Desigur, în clipa în care Durand se referă la metoda *hermeneutic-instaurativă*, el se gîndește la un fel de acțiune *sintetică* a conștiinței. O astfel de conștiință *dezvăluie* dimensiuni ascunse în orizontul simbolului. În virtutea înțelesului ei etimologic, ideea de *hermeneutică* ar desemna deci actul de permanentă *depliere* a sensurilor simbolice în planul conștiinței. În cazul dat, este vorba de o conștiință care a fost ea însăși, în prealabil, dătătoare de semnificații.

Ajunși la acest punct al discuției ne simțim obligați de a face o precizare.

În primul rînd subliniem că noi numim metoda *hermeneutic-instaurativă* prin expresia mai puțin heideggeriană și mai exactă de atitudine *transcendental-sintetică*. În al doilea rînd, relevăm că distingem între *atitudinea* sau *starea* « transcendental-sintetică » și *metoda* de studiu corespunzătoare.

În actul de creație filosofică sau artistică, noi putem așadar să trăim liber în acest *stadiu;* pe baza unui atare act de trăire sîntem în măsură de a proiecta legitim simboluri « instaurative ». Este clar însă că o metodă strict « instaurativă » devine unilaterală întrucît, în planul cercetării, noi trebuie să ținem seama și de forma în care se *obiectivează* în cîmpul comportamentului uman asemenea simboluri, ceea ce înseamnă că vom folosi și criterii *reductive* sau *imanent-analitice*.

Trecînd însă peste această paranteză și revenind la ideea potrivit căreia conștiința dătătoare de sens « forjează » simbolurile, pentru a constitui și a instaura, pe această cale, o *lume a valorilor* [4], trebuie să reținem faptul că Durand are dreptate atunci cînd susține că Immanuel Kant a avut meritul [5] de a duce, pînă la ultimele ei implicații posibile, o astfel de doctrină.

Într-adevăr, în vederile părintelui spiritual al *filosofiei critice*, bizuindu-se pe judecăți *sintetice apriori*, mai degrabă decît pe judecăți *analitice*, știința, morala și arta nu se mărginesc doar la îndeplinirea actului restrictiv de *citire analitică a realității* [6], ci merg mai departe către o *constituire* a unui univers *al valorilor* [7].

În acest sens, însuși conceptul nu rămîne un *semn indicativ* cu privire la obiecte, ci devine o formă de *organizare instaurativă* a lumii *reale* [8]. Observația ne obligă să relevăm împrejurarea că o astfel de concepție-limită, despre funcția sintetică a rațiunii, a dus într-adevăr în vederile lui Kant — și anume, în cuprinsul *Criticii rațiunii pure* — la un fel de agnosticism straniu cu privire la posibilitatea capacității noastre de cunoaștere de a pătrunde substanța autentică a existentului [9]. Și totuși, concluzia este, în spiritul lui Kant, provizorie. Pentru că în virtutea gîndirii mai complexe pe care filosoful o întemeiază, în cadrul lucrării *Critica puterii de judecată*, totul se reechilibrează. Nefiind doar un martor auster dar pasiv al *prezentării* lucrurilor, ci și o putere efectivă de *reprezentare* [10], conștiința ajunge la idealuri și la anumite profunzimi nebănuite ale adevărului. Remarcăm într-un asemenea context de idei faptul că modul specific al discursului kantian al gîndirii a înrîurit tocmai din acest punct de vedere concepția lui Cassirer [11].

Dar, în ciuda faptului că viziunea kantiană a jucat un rol atît de însemnat în elaborarea metodelor *transcendental-sintetice* cu privire la simbol, influențînd chiar și gîndirea nu întru totul « instaurativă » a lui Cassirer, problema ca atare nu este analizată în mod special de marele creator al filosofiei critice. Cu alte cuvinte, teoria lui Kant referitoare la esența și definirea simbolului este mai degrabă indirectă; ea nu pune în adevărata lumină structura simbolului și nu delimitează în chip aparte felul în care se constituie universul semnificațiilor.

Adevărata dezvoltare teoretică și conștientă a problemei se petrece în doctrina lui Hegel. În perspectiva marelui dialectician german, simbolul reprezintă o formă esențială de manifestare a spiritului. El se alcătuiește ca un act de sinteză. Unificînd *imaginea concretă* cu o *semnificație generală* [12], acțiunea simbolică desemnează un stadiu ontologic de transcendere a particularului.

Este neîndoielnic că, în temeiurile lui, simbolul apare, în mod primar, ca un semn (Zeichen) [13]. Dar stadiul simbolic înseamnă întotdeauna mai mult decît simplul semn; el indică *legătura* cu universul semnificațiilor și constituie o trimitere către un orizont al deschiderilor și al epifaniei existentului [14] pe un plan mai înalt.

Din definiția hegeliană reținem în esență trei constatări de care nu putem să nu ținem seama în orice analiză privitoare la problema simbolurilor. În primul rînd, evidențiem că simbolul constituie *legătura* dintre o anumită imagine *concretă* și o *semnificație generală*. În al doilea rînd, subliniem că simbolul denotă *o deschidere* către un orizont al neînțelesului. În sfîrșit, în al treilea rînd, precizăm că imaginea concretă, în calitatea ei de simplu semn, stă în relație contradictorie cu *semnificația*, deși ea se unește întotdeauna, în mod dialectic, cu un anumit nivel al semnificației.

Prima constatare este excelent pusă în lumină de Theodor Vischer, în eseul său intitulat *Simbolul*. Vischer remarcă faptul că, în cazul simbolului, din imaginea concretă — în care sînt date mai multe însușiri, potrivit opiniilor lui Hegel — se potențează pînă la rangul de semnificație generală,

în mod obișnuit, o *singură* calitate. Restul de proprietăți concrete rămîn în penumbră. La rîndul lui, *sensul*, el însuși, poate fi orientat în mai multe direcții. Ceea ce face ca, atît sub raportul *imaginii*, cît și sub acela al *sensului*, simbolul să rămînă o stare profund *nedeterminată* [15]. Dar tocmai în această provizorie nedeterminare, în această situație de suspendare abia schițată a intențiilor, stă întreaga putere a viziunii simbolice.

Se vede acum limpede cum prima temă a analizei simbolice — și anume *legătura* dintre imagine și *sens* — trimite nemijlocit la cel de al doilea aspect al problemei; așadar la ceea ce am numit caracterul *deschis* al simbolului. Pentru Ferdinand Weinhandl, acest atribut al deschiderii ontologice aparține, pe drept cuvînt, în primul rînd, « simbolului metafizic ». Ceea ce înseamnă că, dacă simbolul implică o relație de *coincidență* [16] ceva mai ascunsă, între un plan al imanenței și un altul al unor stări care nu sînt, cu ușurință, vizibile, este sigur că o asemenea relație de *suprapunere* (sau de *coincidență*) nu poate deveni niciodată un raport de *identificare riguroasă* [17]. În general, o asemenea legătură este îndoielnică din punctul de vedere al stricteții logice [18], dar ea apare motivată în perspectiva nevoilor și intențiilor noastre de a menține un asemenea tip de relație.

Cea de a treia temă simbolică — sau ceea ce am denumit raportul antinomic dintre *semn* și *semnificație* (sau *simbol propriu-zis*) — este analizată cu eleganță de Durand. Potrivit convingerilor gînditorului francez, tensiunea dintre *semn* și *simbol* poate să ducă, în general, fie la un triumf al semnului în raport cu simbolul, fie la o emancipare victorioasă a acestuia din urmă. Rezultă cu deplină claritate că prima modalitate a emancipării și deci a triumfului *semnului* în plan teoretic ar constitui afirmarea unei *hermeneutici reductive*. Privind chestiunea din acest punct de vedere, *cartezianismul* semnifică — în optica lui Durand — anunțul unei îndelungate perioade de timp, în cadrul căreia va domina atitudinea metodică *reductivă* și, deci, idolatria semnului [19]. Dimpotrivă, teza kantiană ar constitui temeiul pentru construcția unei doctrine *instaurative*.

Observațiile lui Durand ne pun nemijlocit în fața necesității de a ști care sînt metodele *imanent-analitice* (sau *hermeneutic-reductive*) moderne — metode care s-au elaborat fie în timpul în care Cassirer și-a formulat concepția, fie după ce doctrina gînditorului german a căpătat o formă definitivă.

Pentru Durand, metodele *hermeneutic-reductive* moderne, care apar drept moștenitoare ale cartezianismului (și ar fi cazul aici să ne întrebăm de ce nu și ale teoriei galileice) sînt analiza lingvistică și sociologică de tip Dumézil, psihanaliza freudiană și doctrina structurală etnologică a lui Lévi-Strauss; aceasta din urmă, întrucît cercetează sintactic miturile, dezvoltă implicit o concepție reductivă cu privire la simbol. Într-adevăr, metoda *analitică* lingvistică ilustrată în domeniul simbolurilor prin lucrările lui Max Müller și Georges Dumézil, consideră că ansamblul miturilor poate fi redus *funcțional* la anumite stări simbolice care corespund unor structuri lingvistice (Max Müller [20]), sau unor împărțiri sociale (Georges Dumézil [21]). Astfel, în virtutea convingerilor sociologice ale lui Dumézil, panteonul popoarelor vechi indoeuropene este despărțit îndeobște triadic; ceea ce ar corespunde funcțional la o diviziune trihotomică socială în categoria preoților și a suveranilor, categoria militarilor și cea a cultivatorilor [22]. La rîndul ei, teoria psihanalitică a lui Freud, care e reductivă — și nu transcendental — instaurativă, cum se înfățișează doctrina lui Jung — pledează pentru suprimarea simbolului propriu-zis, spre a confirma și abilita modelul « de jos » sau inconștient al acestuia — model care ne apare într-o ipostază erotică [23].

Este neîndoielnic că, în ciuda meritelor incontestabile ale lui Freud, se poate spune că tocmai în acest moment al reducerii absolute a viziunii simbolice mult mai complexe, la nivelul imanent al *simptomelor* înregistrate în regiunile definite de *libido*, eroarea devine evidentă. În fond, *simptomele* inconștiente, dacă nu sînt interpretate în termenii universului constituit de proiectele fundamentale ale spiritului, rămîn în stadiu de simple *semne*. În această alternativă — așa cum remarcă pe drept cuvînt Durand — se creează un fel de mecanism strict determinist, care transformă simbolul în « efect-semn », în funcție de o discutabilă cauzalitate unilaterală și *individualizată*, ce-și are originea în *libido* [24].

Tocmai pentru că tinde să depășească stadiul de individualizare cauzală, spre a dezvălui prezența unor structuri simbolice la nivelul inconștientului colectiv, se poate afirma că teoria *analitică* de nuanță structurală a lui Lévi-Strauss schițează un pas mai departe față de formula lui Freud [25].

Întrucît vom reveni însă, în altă împrejurare, spre a examina în detaliu doctrina etnologică a lui Lévi-Strauss, pentru moment reținem doar o idee de bază. Prin urmare, în vederile antropologului francez cercetarea analitică trebuie să pornească de la fenomenele lumii conștiente, pentru a ajunge la infrastructurile inconștientului colectiv [26]. Descoperirea acestor structuri simbolice echivalează cu o *reducție* a transcendentului și o convertire a lui în planul imanenței raporturilor structurale. Aceste raporturi sînt constatabile și determinabile cantitativ. Ceea ce devine cu putință, deoarece cercetătorul caută să dezvăluie nu atît *termenii* simbolici independenți, care sînt greu de elucidat, cît, mai ales, *relațiile* dintre termeni — relații ce îndeplinesc funcția de *mecanism structural* de *producere* a faptelor simbolice. Astfel, obiectul analizei structurale devine — așa cum remarcă cu multă îndreptățire Durand [27] — raporturile dintre *semanteme*. Aceste legături alcătuiesc, în ansamblul lor, *mitemul* sau *unitatea constitutivă* fundamentală, asupra căreia ne îndreptăm atenția și o analizăm. Decurge limpede că și în acest caz simbolul propriu-zis este redus la sistemul total de semne. Aceasta se întîmplă în măsura în care, în viziunea structurală, nu interesează atît esența *spirituală* a faptului simbolic și *sugestiile* subiective date de el, cît semantemele ce apar, în mod fenomenologic, *vehiculate* în plan social [28]. Constatarea ne face să ne întrebăm, pe bună dreptate, dacă o asemenea metodă, excelentă de altfel, de *analiză imanentă* a unităților simbolice prezente în sferele vieții sociale poate rezolva totul.

Desigur, o asemenea observație nu ne poate împiedica să conchidem că o astfel de metodă ne ajută în diferite împrejurări foarte mult. Este însă tot atît de adevărat faptul că o teorie instaurativă ne furnizează în alte privințe chei de înțelegere a fenomenului simbolic la fel de importante.

În acest sens este suficient să ne gîndim la un simplu exemplu. Este vorba de importanta structură simbolică, fundată pe o relație de antinomie, și care se definește prin două principii emblematice în vechea gîndire chineză. Primul *principiu-forță*, care îndeplinește și rolul de emblemă, este acela de natură *yin*; al doilea este reprezentat prin simbolul *yang*.

Principiul *yin* — forță și substanță în același timp [29] — ilustrează situațiile ontologice de esență feminină. Totodată, el este emblema penumbrei, a umidității și a discreției locurilor închise. Dimpotrivă, simbolul *yang* evocă situațiile ontologice masculine, lumina puternică a soarelui, uscăciunea pămîntului și măreția locurilor deschise. Apare elocvent faptul că între cele două entități antinomice se stabilește o relație ritmică și de adîncă armonie. Aceasta spre deosebire, de pildă, de o concepție relativ analogă

dezvoltată în *Avesta*. Într-adevăr, în viziune iraniană contradicția ontologică de bază, desfășurată în multiple planuri cosmologice, rămîne ireductibilă. De aceea, ea nu duce la armonie. Potrivit spiritului *Avestei*, Çpenta Mainyus (sau forța care favorizează lumina și viața) stă în relație de opoziție ireductibilă cu Anro Mainyus (sau forța care patronează întunericul, țintind, totodată, la distrugerea lumii și la anularea acțiunilor pozitive) [30].

Dar, făcînd abstracție de consecințele simbolice ce ar putea decurge dintr-o asemenea comparație și revenind la relația dintre *yin* și *yang*, vom semnala, că, într-un prim plan, noi putem citi *mișcarea ciclică* descrisă de cele două simboluri la nivel analitic și reductiv. Vom constata deci prezența semnelor și vom putea descrie un ansamblu cu un aspect relativ de *mitem*. Dincolo de aceasta însă rămîne semnificația ascunsă a antinomiei relevate. Și această semnificație ne conduce la ideea că, în cuprinsul gîndirii chineze antice, spiritul a forjat pe un plan sintetic și transcendent un anumit tip de *proiect simbolic*. Iar acest gen de proiect, care s-a obiectivat, după ce a pornit din planul imaginației simbolice, ne sugerează o întreagă viziune filosofică cu privire la entitățile cosmogonice fundamentale (în care se împletesc, în primul rînd, *cerul* și *pămîntul*), precum și o profundă concepție referitoare la unitatea dialectică dintre spațiu și timp. Această unitate devine limpede în clipa în care observăm că *opoziția ciclică* sugerată de alternanța continuă a lui *yin* și *yang* (ceea ce înseamnă mișcare *în timp*) se manifestă prin imagini *spațiale* [31] sau emblematice.

Toate acestea ne dovedesc, în mod elocvent, importanța teoriei, cu aspect intermediar, a lui Cassirer, referitoare la simbol. Pentru că, în spiritul acestei doctrine, sînt subliniate, atît însemnătatea semnului, ca purtător real al viziunii simbolice, cît și virtutea deosebită a semnificației. Semnificația ne trimite așadar pe un plan mai înalt, al constituirilor în diferitele regiuni ale lumii, după ce a fost *proiectată* din sfera subiectivității. În acest sens, prin temeiurile ei, o atare semnificație alcătuiește o lume a posibilelor *obiectivări* ale spiritului și determină o *situație ontologică* în care se împletesc laolaltă profunde înțelesuri umane.

Deslușim această caracteristică polară a simbolului (de a fi format din semn și semnificație) chiar de la începutul lucrării fundamentale a lui Cassirer. O descoperim deci în însăși clipa în care autorul analizează — ca într-o încercare de examen propedeutic a bazelor problemei — chestiunea funcției *conceptului*. « Actul determinării conceptuale a unui conținut — se exprimă în această ordine de idei gînditorul — merge mînă în mînă cu actul fixării într-un oarecare semn caracteristic. Astfel, orice gîndire riguroasă și exactă își găsește suportul abia în simbolica și în semiotica pe care se sprijină. Fiecare „lege a naturii" ia, pentru gîndirea noastră, înfățișarea unei „formule" generale. Orice formulă însă nu poate fi reprezentată altfel decît prin legarea unor semne generale și specifice » [32]. Analiza lui Cassirer este în această privință concludentă. Fiindu-ne date conținuturi de gîndire și fapte obiective ale naturii, înainte de a elabora un proiect simbolic pur imaginativ, noi sîntem obligați ca, respectînd legile rigorii raționale, să ne reprezentăm lumea prin semne coerente. Prin intermediul acestor semne noi legăm faptele lumii în unități perceptibile — și anume, în unități care au eventual un anumit sens — iar aceasta constituie forma umană a înțelegerii subiective a unei realități infinite care se desfășoară în planuri multiple. Actul unificării « semiotice » a lumii este dublat însă de marele proiect al elaborării simbolice. Fiind și semne, simbolurile au un caracter originar perceptiv și, în acest mod, ele ne oferă porțiuni de obiectivitate. Dar, la un nivel mai subtil, simbolurile sînt proiecte și deci semnificații umane instaurate. Și astfel, putem înțelege faptul că « ceea ce e activ în crearea diferitelor sisteme de simboluri sensibile este pură realizare a spiritului; ceea ce apare clar și prin aceea că toate aceste simboluri se comportă, de la început, cu o anumită pretenție de obiectivitate și de valoare. În același timp, ele toate (simbolurile — n. ns.) *trec dincolo* de cercul fenomenelor de conștiință *individuală* (subl. ns.). Astfel, ele pretind în fața acestora (manifestările conștiinței individuale — n.ns.) să exprime ceva *general valabil* (subl. ns.). E posibil ca această pretenție să se dovedească a fi nejustificată în fața unei contemplări critice filosofice de mai tîrziu și înaintea conceptului de adevăr format și dezvoltat pe calea unei asemenea contemplări filosofice. Dar faptul că această pretenție este ridicată *ține de însăși esența formelor de bază* (subl. ns.) luate în parte. Ele însele (formele de bază — n.ns.) văd propriile lor configurări nu numai ca fiind obiectiv valabile, ci, de cele mai multe ori, ca fiind de-a dreptul miezul propriu-zis al „realului"» [32 bis].

Astfel, este semnificativ pentru primele exteriorizări oarecum naive ale gîndirii cu privire la limbă, ca și pentru gîndirea legată de mit, că, în vederile lor, conținutul « lucrului » și cel al « semnului » nu sînt separate clar, ci că, amîndouă, într-o totală indiferență, obișnuiesc să treacă unul în celălalt. « Numele unui lucru și lucrul însuși se contopesc unul în altul . . . Simplul cuvînt sau imaginea ascund în ele o putere magică prin care esența lucrului ni se oferă » [33]. De unde rezultă că, în concepția lui Cassirer, nici cercetarea teoretică nu poate face cu totul abstracție de această tendință de unificare a realului cu planul subiectivității. Ceea ce apare limpede în argumentarea filosofului, atunci cînd el se referă la însăși substanța faptelor simbolice. Într-adevăr, așa cum se pronunță străruitor Cassirer « cu și mai multă insistență decît a fost posibil în cazul cînd ne-am limitat la formele pur intelectuale (ale gîndirii — n. ns.) apare clar în toate aceste exemple faptul, că, în analiza formelor spirituale, nu putem *începe* cu o fixă, dogmatică delimitare a subiectului în fața obiectului, ci de la ideea că delimitarea și stabilirea domeniilor lor are loc abia prin înseși *aceste forme* (subl. ns.) » [34].

Decurge de aici o constatare centrală pentru întreaga gîndire a lui Cassirer: *forma simbolică* este, în același timp, un *moment* al unificării obiectivității cu subiectivitatea, dar și o *entitate* despărțitoare. Prin ea devenim deci conștienți de faptul că *sîntem în lume*, pentru ca, implicit, să ne dăm seama, tot prin intermediul ei, de împrejurarea că *ne despărțim* de această lume, spre a o modela ca pe o realitate complexă și necuprinsă pe căi ocolite.

Apare în mod explicit că lumea simbolică este rezultatul unei activități sintetice a spiritului. Dar această lume, care se cere pînă la urmă și despărțită de real, implică, asemenea unui element contrariu al ei, prezența *faptei* [35]. Prin faptă, lumea eului se desparte conștient de aceea a obiectivității [36] și numai acțiunea magică poate restabili unitatea. În momentul în care am ajuns — în cadrul desfășurării examenului critic — la acest punct al discuției, sîntem în măsură de a pune în evidență unul dintre cele mai importante aspecte ale teoriei lui Cassirer. Este vorba de teza filosofului german referitoare la ideea de « pregnanță simbolică » [37].

Reținem deci că formele simbolice unifică eul cu lumea și că, în același timp, ele despart aceste entități. Dar actul de despărțire nu se petrece în virtutea modalităților de a opera ale analizei. Cu alte cuvinte, în fața unui fapt simbolic, de care începem să fim conștienți, noi nu procedăm analitic și nu aplicăm criterii de reducție fenomenologică.

În acest sens, Cassirer amendează teza *intenționalității* fenomenologice, afirmînd că, numai pe un plan provizoriu, spiritul nostru desparte starea *hyletică* (sau materială), a faptului, de *morfé* (sau starea formală) [38].

În realitate noi percepem — potrivit vederilor lui Cassirer — unități simbolice *globale și vii*, iar facultatea noastră subiectivă, prin care abordăm universul simbolic, rezidă în capacitatea de « trăire perceptivă » [39] integrală. Această capacitate este în măsură de a schimba în mod neașteptat și spontan rolurile formei și ale conținutului, sau ale materiei și formei, în așa fel, încît trăirea noastră să aibă în permanență *sens* [40] și să ne ofere la orice nivel de existență al faptului simbolic o imagine concretă cu privire la o reprezentare globală. Această capacitate poartă, în optica lui Cassirer, denumirea de *pregnanță simbolică* [41]. Iar explicația pentru mecanismul straniu al funcționării acestei aptitudini o găsim în împrejurarea că însăși « trăirea perceptivă » reprezintă o « articulație » [42] ce face parte din activitatea spirituală. În acest mod, atunci cînd ajungem să dezvăluim un anumit stadiu al *pregnanței simbolice*, înseamnă că date ale *activității sintetice* ale conștiinței — o conștiință ce forjează sensuri simbolice — și elemente ale *trăirii perceptive* s-au împletit într-un univers mai cuprinzător al proiecțiilor lumii subiective și al concretitudinii vieții.

Nu încape îndoială asupra faptului că putem ridica multiple semne de întrebare în momentul în care ne aflăm înaintea unor atari concluzii.

Și este sigur că problema *intenționalității* analitice nu poate fi amendată cu o ușurință așa de mare. Dar este cert că tocmai în cazul doctrinei lui Cassirer ne găsim în fața unei uimitoare încercări de a descifra hermeneutic lumea simbolurilor, în condițiile în care o astfel de lume presupune întotdeauna atît *anunțul* unei epifanii antinomice cît și *deschiderea* către un orizont al înțelesurilor mai puțin clare.

TITUS MOCANU

NOTE

1 V. Durand, G., *L'imagination symbolique*, Paris, 1968 (P.U.F.).
2—8 Cf. Durand, G., *op. cit.*, pp. 58 — 59.
9 Cf. Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*, în Sämtliche Werke, 6 Bde., Leipzig, 1921—1922, Bd. III, pp. 245—246, 263—267; 440—441.
10 Cf. Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, în Sämtliche Werke, 6 Bde., Leipzig, 1921—1922, Bd. VI, pp.35—42.
11 V. Cassirer, E., *Philosophie der symbolischen Formen*, 3 Bde., Berlin, 1923—1929, Bd. II, pp. 39—42. Se întrevede, cu acest prilej, adeziunea lui Cassirer, din modul cum autorul vorbește de « răsturnarea copernicană » întreprinsă de Kant (cf. p. 39), precum și din felul cum el tratează problema capacității de *sinteză* a conștiinței (cf. p. 43). V. și Durand, G., *op. cit.*, p.59.
12 Cf. Hegel, G. W. Fr., *Ästhetik*, Berlin, 1955, pp. 312—328. Este interesant să reținem că, etimologic vorbind, în limba greacă σύμβολον (súmbolon) înseamnă, într-adevăr, *semn, marcă, insignă, amprentă*, dar rădăcina acestui substantiv e verbul συμβάλλω (sumbállo) care semnifică: *a reuni, a pune laolaltă, a apropia*, ca și *a confrunta, a compara*. Deci, prin însăși rădăcina lui, termenul desemnează o *unificare*. În cazul nostru se *leagă* împreună ideea de *sens* cu aceea de *imagine*; ca în germanul Sinn (sens) — și Bild (imagine). V. și Durand, G., *op. cit.*, p. 9, unde se face referirea la analiza etimologică a lui R. Alleau — *De la nature du Symbole*, Paris, 1958, pp. 14, 49.
13 Cf. Hegel, G.W. Fr., *op. cit.*, p. 313.
14 A se vedea, în această ordine de idei, Durand, G., *op. cit.*, p. 9; aici găsim însă o referire la ideea de *epifanie a unui mister*, în înțelesul că simbolul face *să apară* un sens secret. Ideea se bizuie pe o definiție a lui Corbin, potrivit căreia « simbolul . . . este cifrul unui mister » (Corbin, H., *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Paris, 1958). Durand invocă și teza lui P. Godet în virtutea căreia simbolul este « infinitul în finit » (Godet, P., *Sujet et symbole dans les arts plastiques*, în *Signe et symbole*, p. 128.) (Citatele trunchiate sînt ale lui Durand). Apare clar că formula lui Godet nu reprezintă decît o parafrazare a gîndirii hegeliene.
15 Cf. Vischer, Th. Fr., *Das Symbol*, în *Deutscher Geist*, Berlin (f.a.) (ed. Loerke), 2 Bde., Bd. II, p. 290.
16—18 Cf. Weinhandl, F., *Über das aufschliessende Symbol*, Berlin, 1929, pp. 32—33 și pp. 19—20.
19 Cf. Durand, G., *op. cit.*, p. 20.
20 V.Müller, H., *Essais sur la mythologie comparée*, trad. franc. Perrot, Paris, 1873.
21 V. Dumezil, G., *Mythes et dieux des Germains*, Paris, 1939.
22 Cf. Dumézil, G., *op. cit.*, p. 10. A se vedea și precizarea lui Durand care, după ce se referă la împărțirea panteonului roman conform schemei Jupiter, Mars, Quirinus (cum procedează Dumézil), consideră că această structură corespunde schemei sociale romane care e asemănătoare cu aceea din India antică, și anume: brahmanes, shatryas și vayçias (cf. Durand, G., *op. cit.*, p. 49).
23 V. Freud, Sigm., *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Leipzig, Wien-Zürich, 1926, pp. 336 —349. Vezi și observațiile lui Dalbiez formulate în lucrarea *La méthode psychanalytique et la doctrine freudienne*, 2. vol., Paris, 1949, t. II, p. 267 și t. II, pp. 124—128, observații citate de Durand, G., *op. cit.*, pp. 42—43.
24—28 Cf. Durand, G., *op. cit.*, pp. 44—57.
29 Granet, M., *La pensée chinoise*, Paris, 1934, pp. 116—127.
30 Cf. *Avesta — Livre sacré du Zoroastrisme*, trad. franc. Harlez, Paris, 1881, p. LXXXV (*Introducere—Harlez*) și pp. 7—12. Vezi aici lupta ireconciliabilă și fără limite dintre Ahura-Mazda — sau principiul binelui — și Anro-Mainyus — sau principiul răului.
31 În această ordine de idei reținem evocarea de către Marcel Granet a aforismului lui Hi ts'eu: « un (timp) *yin*, un (timp) *yang* »; ceea ce înseamnă și « o (parte) *yin*, o (parte) *yang* » (Granet, M., *op. cit.*, p. 128). Formula simbolică extrem de abstractă poate desemna multiple situații. Ea se poate referi, de pildă, la succesiunea *temporală* a anotimpurilor și anume, *toamnă, iarnă (yin) — primăvară, vară (yang)* dar și la o indicație de loc, cum ar fi: versantul *nordic (yin)* — versantul *sudic (yang)* în cazul unui deal.
32—34 Cassirer, E., *op. cit.*, Bd. I, p. 18 și respectiv Bd. I, p. 21, precum și Bd. I, p. 26.
35—36 Cf. Cassirer, E., *op. cit.*, Bd. II, p. 193.
37 V. Cassirer, E., *op. cit.*, Bd. III, pp. 221—236 (capitolul: *Symbolische Prägnanz*).
38—39 Cf. *idem*, p. 230; p. 234.
40—42 Cf. *ibidem*, p. 234.

SCULPTORUL NAIV

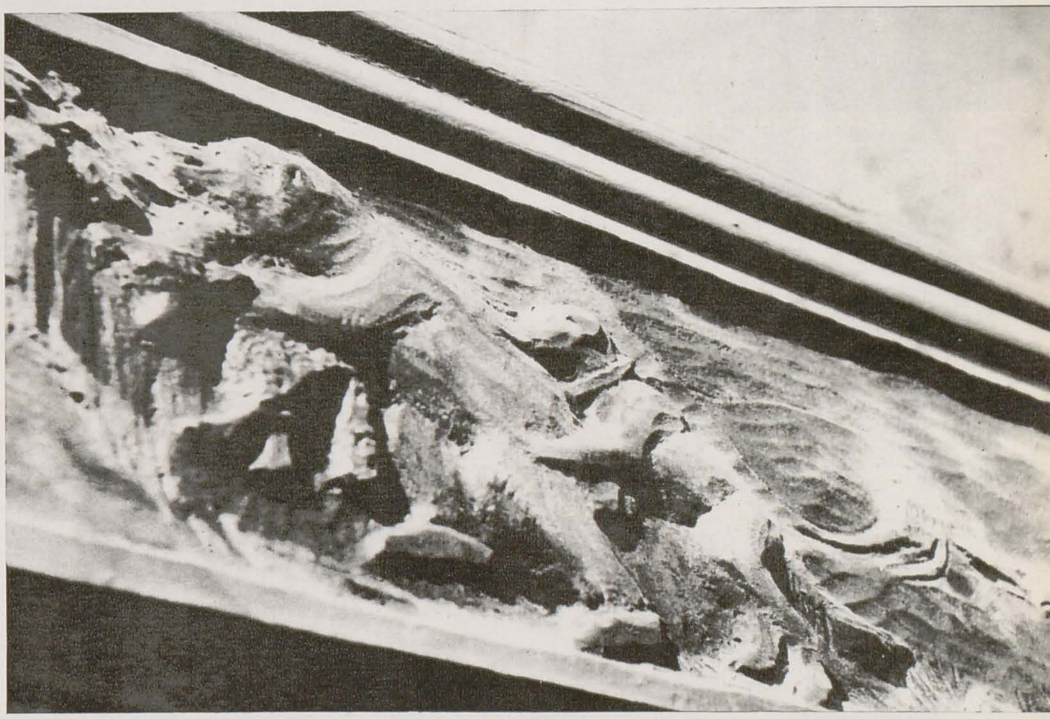
VARGA GYÖRGY

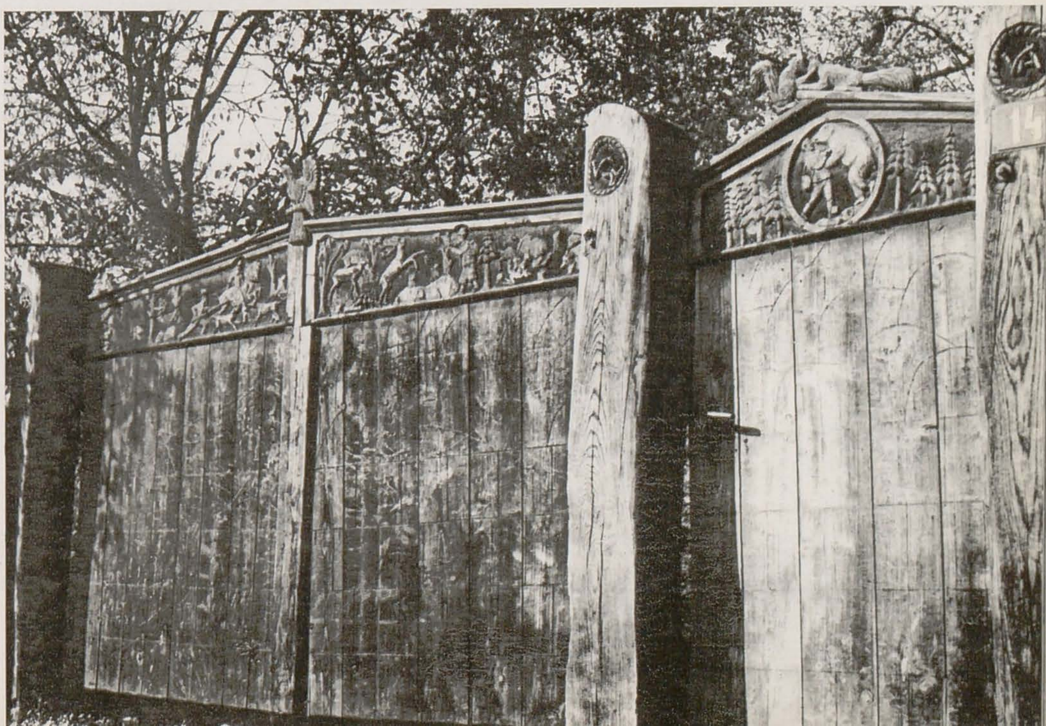
Printre mulți înzestrați sculptori amatori din ținutul secuiesc, figura lui Varga György din Covasna se conturează cel mai pregnant. În anii din urmă ai vieții sale, de altfel destul de scurtă (1911—1960), descoperindu-și talentul de sculptor în lemn, începe să cioplească, la început cu briceagul, oameni și animale pe diferite obiecte.
Mergîndu-i vestea de meșter, primește un număr de comenzi din partea unor locuitori din cartierul Voinești din Covasna și din satele din jurul Covasnei, să le împodobească cu sculpturi în lemn porțile și portițele dinspre stradă. Deși tîmplar priceput, împins de dragostea de natură, Varga György își lasă meseria și se angajează pădurar. Ager observator al variatelor aspecte ale naturii și al animalelor, el le-a surprins cu măiestrie în lucrări însuflețite de un suculent realism naiv, precum pe porțile oierilor din Voinești, pe care Varga a sculptat secvențe din viața pastorală, adevărate balade vizuale în care elementul epic se împletește cu cel liric. Scenele sculptate sînt încadrate în frontoane triunghiulare.

Majoritatea sculpturilor lui Varga sînt cioplite sub formă de basoreliefuri; el a realizat însă și sculpturi rondebosse (în lemn) ca cele ce se găsesc la propria lui casă. Astfel, intrarea în cerdacul casei se face printr-o poartă închipuită în pădure. Un stîlp al cerdacului este reprezentat printr-un copac pe care se urcă un urs, iar celălalt stîlp, tot printr-un copac, de care se ține, cu o mînă, un vînător prieten al pădurarului-artist. Atitudinile, mișcările ca și formele anatomice redate în scenele sculptate dovedesc un spirit de observație deosebit de pătrunzător.

Toate lucrările amintite, realizate în lemn, sînt expuse intemperiilor. Valoarea lor artistică și etnografică pledează pentru integrarea lor în spațiul ocrotitor al unui muzeu.

ALEXANDRU TOHĂNEANU





ACȚIUNEA TABERE

TABERE, SIMPOZIOANE, DOCUMENTĂRI

Întîlnirile de lucru ale artiștilor în timpul verii au început să devină o tradiție, iar numărul acestora s-a mărit: anul acesta, cincisprezece localități din țară au găzduit asemenea acțiuni.

Deși profilele lor sînt — cum este și firesc — diferite, una dintre trăsăturile comune ar fi intențiile de *fructificare socială* imediată. Cele 16 sculpturi ale celei de a patra ediții a taberei de la Măgura-Buzău ridică la 64 numărul lucrărilor celui mai mare muzeu de sculptură în aer liber din țară, devenit un veritabil loc de pelerinaj laic (anul viitor, la ediția jubiliară vor veni participanții la prima ediție).

La Medgidia se continuă, cu a treia ediție a simpozionului de ceramică, « personalizarea » spațiilor verzi ale orașului. Taberele de la Galați (cu echipă complexă — pictori, graficieni, sculptori), Ostrov (pictori, graficieni) vor îmbogăți, cel puțin sub aspect cronologic, dacă nu întotdeauna și ca gîndire artistică — secțiunea « imediată actualitate » a muzeelor de artă din Galați și Constanța, iar în centrele unde nu există muzee de artă, lucrările intrate în patrimoniul comitetelor județene de cultură și educație socialistă vor putea constitui primele nuclee ale unor muzee de artă contemporană. Unele tabere și documentări în centre industriale sau complexe agricole — Slatina, I.A.S. Giurgiu — au drept principal scop o serioasă pregătire — altfel decît prin superficiale « vizite » — pentru ampla expoziție ce va fi dedicată celei de a 30-a aniversări a Eliberării.

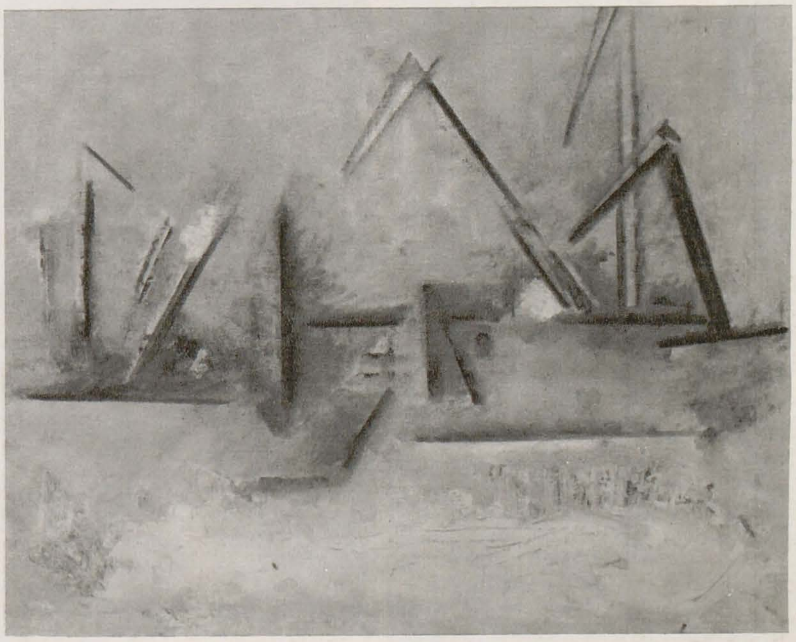
Simpozioanele specializate (la Tomești pentru sticlă, la Cluj pentru porțelan, la Sighișoara pentru faianță) realizate de Uniune împreună cu Centrala industriei sticlei și ceramicii fine furnizează industriei prototipuri, după expoziții « la fața locului », rezultatele lor urmînd să fie reunite într-o expoziție la București.

Cum problemele relației artistului—proiectant cu industria sînt numeroase, asupra acestora ne rezervăm dreptul să revenim cu o primă ocazie.

Nu trebuie neglijat faptul că aceste forme ale muncii artistice constituie o importantă și convingătoare posibilitate de educare artistică a publicului, confirmînd numeroase dovezi de « permeabilitate » la arta contemporană. Credem că, pe lîngă aceste activități, preocupările organizatorilor ar trebui să se îndrepte mai hotărît către domenii ce țin de multiplele posibilități de intervenție a plasticianului în spațiul urban, de estetizarea mediului muncii. Este regretabil că o programată acțiune de acest ultim fel — într-o fabrică bucureșteană — nu a mai avut loc, după cum este regretabilă și eșuarea, din vicii administrative, a programatei tabere a cenaclului tineretului.

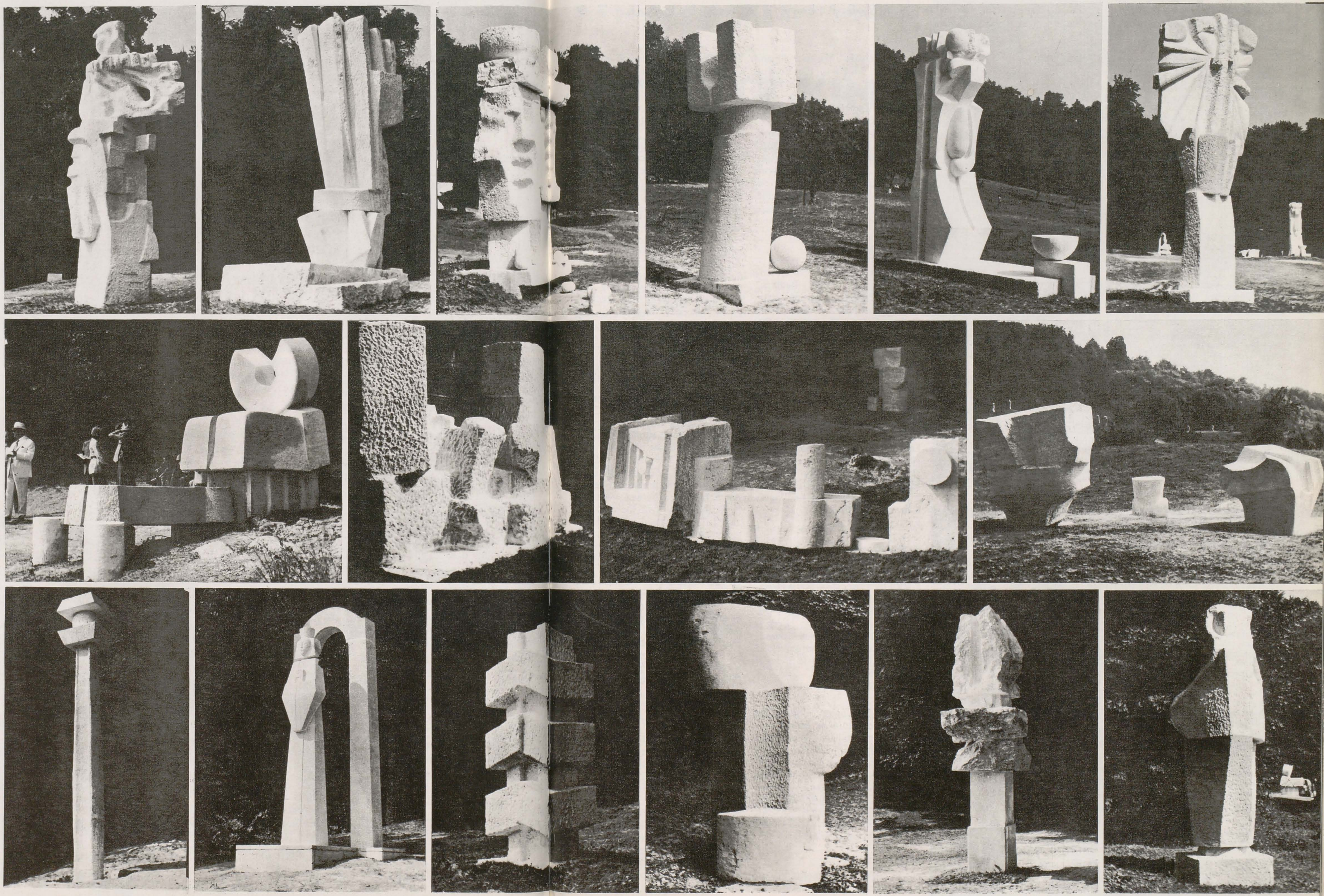
Coexistența acestor acțiuni, de forme — totuși — tradiționale, cu soluțiile contemporane, prin care artistul înțelege să-și asume rolul de « programator » estetic al mediului înconjurător, ar fi imperios necesară; fără aceasta, bunele intenții legate de « rolul artistului în cetate » nu pot depăși stadiul declarativ. Continuînd buna tradiție a acestor acțiuni colective—ce înseamnă și un schimb de experiență între artiști din diverse locuri ale țării — reformularea în sensul amintit a programelor unor tabere ar permite plasticianului să participe mai direct la o sarcină socială de cea mai mare importanță, anume grija pentru *calitatea vieții*.

MIHAI DRIȘCU



1. *GEORGE FILIPESCU: Șantier naval*
2. *ANDONIS PAPADOPOULOS: Inspirație*
3. *LUCIAN CIOATĂ: Șantierul naval din Galați*

TABERE '73



În ilustrație (pag. 28—29):

1. *MIHAI BARBU: Semn pentru o vale liniștită;* 2. *DINU CÎMPEANU: Legămînt;* 3. *TIBERIU BENȚE: Dialog arhaic;* 4. *EMIL PRICOPESCU: Homo faber;* 5. *IOAN RUSU: Omagiu;* 6. *NICOLAE FLEISSIG: Piatră de hotar;* 7. *GH. TURCU: Izvorul;* 8. *BARBU BOCU: Conglomerat;* 9. *MIHAI ISTUDOR: Spațiu de joc între coloane;* 10. *BELA CRIȘAN: Ambianță;* 11. *ADRIAN RADU: Omagiu cioplitorilor din Ciuta;* 12. *GH. COMAN: Doamna Neaga;* 13. *MANUELA SICLODI: Restricții;* 14. *IULIANA TURCU: Mit;* 15. *KOCSIS ELÖD: Floarea Măgurei;* 16. *JANA GHERTLER: Înscriere în arc;*

CU ION SĂLIȘTEANU DESPRE TABERE

REDACȚIA: *În anul 1973, « acțiunea tabere », cum am numit-o noi, a continuat să ia amploare. Ar fi utilă o prezentare generală, chiar dacă inevitabil, va fi o re-prezentare a « ideilor directoare » ale acestor manifestări.*
ION SĂLIȘTEANU: În programul de tabere și documentări, esențialul, după părerea mea, îl constituie tentativa de implicare mai directă a artistului în viața socială, într-un dublu sens — comunicarea artistului cu viața, și obișnuirea oamenilor, a publicului, cu fenomenul de artă, cu creația, cu acțiunea directă — modul în care piatra începe să capete formă, în care imaginea unei realități devine imagine plastică într-un tablou. Dimensiunea acestei acțiuni este fatalmente legată și de posibilitățile materiale (de investițiile Uniunii și de receptivitatea — care, în general, s-a dovedit mare — a organizatorilor din localitățile-gazdă). Uniunea a investit peste 500 000 lei; au participat peste 180 de artiști numai în această vară. Rezultatul propriu-zis are un aspect imediat: o « producție » verificată în expoziții sau în lucrările de șantier realizate cu această ocazie, și un altul, poate cel mai important, al « depunerii » de experiențe și meditații despre viață și cunoaștere, cu rezultate viitoare, așteptate cu ocazia expoziției consacrate celei de a 30-a aniversări a Eliberării. Evident, unul dintre principalele țeluri ale acțiunii este consolidarea eficienței sociale a artei.
RED.: *Care ar fi soluțiile apte să asigure în viitor « saltul calitativ », o clară concepție organizatorică? Odată cu spectaculosul spor cantitativ, criticii, și nu numai ei, au putut observa semnele nedorite ale unei munci « de rutină ». Nu vi se pare că a apărut și un fel de « manieră »? Nu există pericolul unei inflații? Bineînțeles, nu putem omite aici aspectul, să-i spunem gingaș, al justei recompensări a muncii artistice.*
I.S.: Fără o « desțelenire » de mentalitate, pe care o presupune întotdeauna noul, nu se poate vorbi de validitatea acestui tip de manifestare, de eficiența lui socială. Există tendința unor « imitații », prin propuneri de tabere venite din partea unor județe vizînd același succes și aceeași publicitate ca cea de la Măgura.
Uniunea trebuie să stabilizeze, prin propuneri serios elaborate, tipul de tabere, profilul, caracterul lor național sau internațional, statutul de participare, pentru a le scoate din zona unui fenomen întîmplător și girat mai mult de o bunăvoință, reală, a unor gazde. Acest lucru e cu atît mai necesar cu cît o producție artistică adesea de înaltă valoare — ce rămîne donație prin protocol — poate să se devalorizeze, actul de creație să fie redus la un tip de troc (masă — casă — vizite prin împrejurimi).
Uniunea nu va renunța, ci va amplifica « acțiunea tabere », mai judicios cîntărită ca implicații și raport între investiții și randament cultural, pe niște baze organizatorice reglementate pînă în detaliu. Regulamentul de funcționare și convențiile Uniunii cu forurile locale pot fi perfectate din timp și înscrise în planul de perspectivă a realizărilor artistice din județele respective.

Măgura-Buzău

4 august—9 septembrie.
A patra ediție a taberei de sculptură.
Au participat: Mihai Barbu, Tiberiu Bențe, Barbu Bocu, Dinu Cîmpeanu, Gheorghe Coman, Bela Crișan, Nicolae Fleissig, Jana Ghertler, Mihai Istudor, Kocsis Elöd, Emil Pricopescu, Adrian Radu, Ion Rusu, Manuela Siclodi, Gheorghe Turcu, Iuliana Turcu.

Medgidia

6 august—6 septembrie.
A treia ediție a simpozionului de ceramică.
Au participat: Ștefan Bilciu, Nicolae Eftimie, Virgil Mihăescu, Constantin Nircă, Nicolae Ovejan, Tereza Panelli, Veronica Sfîrlea, Ioana Stepanov. Vernisajul a avut loc la 24 octombrie, în cadrul manifestărilor «Pontica».

Sighișoara

6 august—6 septembrie.
Al doilea simpozion specializat pentru faianță.
Au participat: Lazăr Florian Alexie, Costel Badea, Eugenia Barac, Ilie Beldean, Ion Berendea, Eugen Cioancă, Eulalea Crișan, Victor Cristea, Csutak Magda, Dragoș Gănescu, Fekete Arpad, Rodica Mazilescu, Mihai Tomșeneanu. În septembrie a avut loc o expoziție în fabrică.

Tomești

30 iulie—30 august.
Primul simpozion specializat pentru sticlă.
Au participat: Zoltan Acs, Laurențiu Anghelache, Dan Băncilă, Marcel Brici, Ovidiu Bubă, Ioan Cadar, Valentin Dumitrașcu, Ioan Iancuț, Anca Macovei, Matei Negreanu, Șerban Popa, Adolf Szura. În septembrie a avut loc o expoziție în fabrică și apoi la Galeriile de artă din Timișoara.

Cluj

13 august—13 septembrie.
Primul simpozion specializat pentru porțelan.
Au participat: Bardoczi Magda, Cristina Drăniceanu, Flaviu Dragomir, Eremia Hnat, Mihaela Istrate, Eduard Kudelasz, Lucia Maftei, Maghiar Gheorghe, Ioan Sabău, Mircea Spătaru, Mihaela Ștefănescu, Radu Tănăsescu.

Galați

1—22 august.
Tabăra de pictură, sculptură și grafică.
Au participat: Marcel Bejan, Gheorghe Bucătaru, Ion Buzdugan, Lucian Cioată, Dumitru Cionca, Romeliu Copilaș, Dan Covătaru, Zsolt Fekete, Gheorghe Filipescu, Simion Mărculescu, Virgil Neagu, Vasile Onuț, Andonis Papadopoulos, Gheorghe Răducanu, Liviu Stoicoviciu, Ion Vlad. Între 1—30 septembrie a avut loc o expoziție la Muzeul de artă românească contemporană din Galați.

Tîrgoviște

1—18 august.
Documentare.
Au participat: Ion Bănulescu, Mala Bedivan, Petre Bedivan, Corneliu Brăescu, Cristina Crinteanu, Teodor Dan, Tanasis Fapas, Ștefan Guleș, Florin Niculiu, Grigore Spirescu, Ștefan Teodoreanu, Kaspar Teutsch.

I.A.S. Giurgiu

1—17 august.
Documentare în vederea expoziției consacrate cele de a 30-a aniversări a Eliberării.
Au participat: Marta Antonescu, Laurențiu Buda, Florin Butnariu, Eva Cerbu, Petre Dumitrescu jr., Teodor Harșia, Lucreția Ionescu, Mihai Lebaci, Virgil Miu, Theodor Moraru, Alma Redlinger, Clarette Wachtel.

Suceava

1—21 august. Documentare.
Au participat: Elena Aflori, Emilia Apostolescu, Eugenia Dumitrașcu-Luca, Elena Greculesi, Maria Manolescu, Rodica Marinescu, Hortensia Masichievici, Geta Mermeze, Sever Mermeze, Ervant Nicogosian, Gil Nicolescu, Barbu Nițescu. Între 21 august-15 septembrie a avut loc o expoziție la muzeul județean Suceava.

Deva

26 iulie—24 august. Tabără de pictură, sculptură și grafică.
Au participat: Liliana Anastasescu, Aurel Aniței, Emil Aniței, Ludovic Balogh, Ludovic Bardocz, Cornelia Daneț, Nicolae Hilohi, Mihai Horea, Dumitru Ivan, Teodora Kițulescu, Mihai Laurențiu, Pall Naghy, Aurel Nedel, George Paul-Mihail, Tiberiu Siklody, Ion Untch, Sofia Uzum.

Reșița

6—21 august. Documentare.
Au participat: Constantin Crăciun, Constantin Dipșe, Ana Iliuț, Constantin Iordache, Iosif Krijanovski. Lidia Mihăescu, Sonia Petrașcu-Barcianu, Mariana Petrașcu, Leonard Slavu, Anca Șerbănescu, Ștefan Șerbănescu, Victor Timofte.
La 8 octombrie a avut loc vernisajul expoziției în cadrul « decadei culturii reșițene ».

Slatina

6 august—22 august.
Tabără în vederea expoziției consacrate celei de a 30-a aniversări a Eliberării.
Au participat: Ilie Cioartă, Virgil David, Dimitrie Grigoraș, Constantin Ilea, Adrian Ionescu, Aurelia Matei, Constantin Nițescu, Edith Orlowski, Răzvan Stoica, Benone Șuvăilă, Liliana Tudorache.

Ostrov

10 august — 30 august
Tabără de pictură și grafică.
Au participat: Vasile Brătulescu, Elena Uță Chelaru, Maria Constantin, Ileana Cojan, Gheorghe Firică, Eugenia Iftode, George Marinescu, Eugen Mărgărit, Ion Minoiu, Lidia Nancuinschi, Nicolae Rădulescu, Victor Rusu Ciobanu, Natalia Rusu, Dorian Szasz, Lucreția Szasz, Mircea Vărzaru.
În octombrie a avut loc o expoziție la Constanța, în cadrul manifestărilor « Pontica ».

Tulcea

10—30 august.
Tabără de pictură și grafică.
Au participat: Clara Cantemir, Gheorghe Cernăianu, Șerban Dinu, Adrian Dumitrache, Emilia Dumitrescu, Ștefan Iacobescu, Anton Lazăr, George Leolea, Ion Murariu, Victoria Radu, Theodor Răducanu, Mircea Velea. În octombrie a avut loc o expoziție.

Tabăra O.N.T. Litoral '73

Au participat Florica T. Apostoleanu, Clara Cantemir, Constanța Crișan, Ileana Dăscălescu, Silvia Jelescu-Grosu, Eugen Mărgărit, Geta Mermeze, Sever Mermeze, Teodor Moraru, Adrian Niculae, V. Pavel, Valentin Popa, Eliza Popovici, Theodor Răducanu, Ilie Schön, Reinhard Schuster, Spiru Vergulescu, Vladimir Zamfirescu, Gheorghe Zidaru.
În iulie a avut loc o expoziție la hotel « Parc » Mamaia.

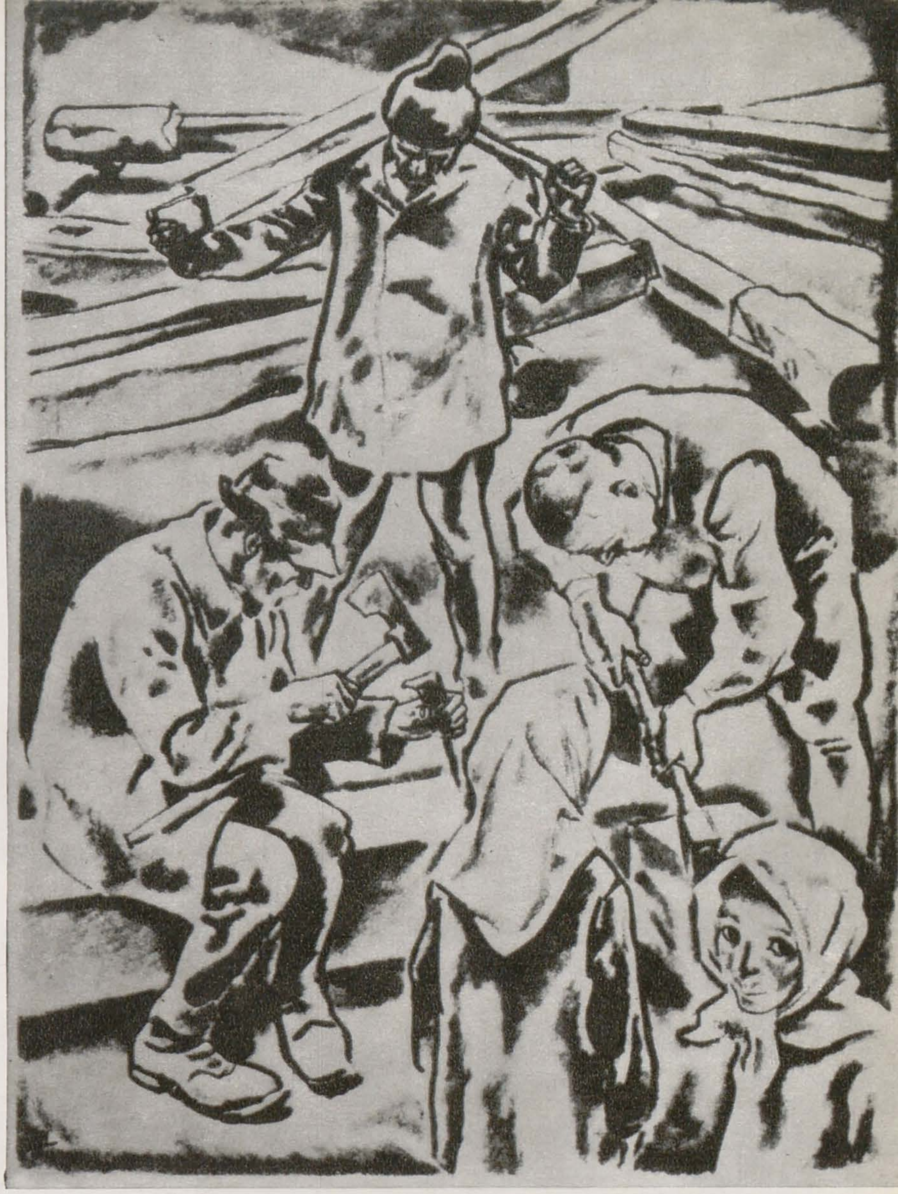
FRITZ KIMM

Cel care studiază evoluţia artelor plastice în România primei jumătăţi de veac va descoperi că Braşovul reprezintă, la un moment dat, un centru de emulaţie, că aici se grupează un nucleu de artişti plastici care se vor afirma în acest cadru: Mattis Teutsch, Hans Eder, Arthur Coulin, Fritz Miess, Edouard Morres, Grete Csaki-Copony, A. Honigberger, Ludwig Hesshaimer, acel acuarelist ieşit din serie care a fost Vladimir Maximilian, Elena Popeea, Bădia Teodorescu, Nicolae Popp, Olga Branişte ş.a. Nu intenţionăm să exagerăm rolul acestei grupări, dar realitatea ei merită consemnată ca atare, în diversitatea reală ce o manifestă cum şi în condiţiile specifice în care se constituie.
Acesta este climatul în care a evoluat şi în care trebuie să-l evocăm şi pe Fritz Kimm. Căci în opera lui Kimm, chiar şi cînd s-a aflat departe de pămîntul natal, vibrează totdeauna «ceva» din contactul direct cu folclorul transilvan, desenul său atît de concentrat mărturisind o condiţie artistică niciodată doar contemplativă. Fritz Kimm este şi el foarte «acasă» în satele Ţării Bîrsei ca şi în cele din secuime.
L-am descoperit pe Kimm prin intermediul lui Hans Eder, în acel portret expresiv în care prietenul său îl înfăţişează atît de vital.
Născut la Braşov (12 ianuarie 1890), Fritz Kimm vădeşte precoce înclinaţii artistice, avînd apoi şansa de a fi elevul acelui strălucit pedagog, istoric al artelor şi scriitor (reeditat în anii din urmă), care a fost Ernst Kühlbrandt. (Să nu uităm că tot el a îndrumat şi pe ceilalţi pictori ai generaţiei, că el a pregătit pentru cariera lor de astăzi pe cîţiva dintre pictorii buni ai ţării.) Studiile superioare le face la Budapesta, clasa prof. Ed. Ballo *, anul 1914 aducîndu-i consacrarea prin două importante premii, atribuite pentru lucrări în ulei (un dublu portret al unor colegi şi un nud culcat). Războiul îl va marca pe tînărul artist, nu atît de adînc cît a făcut-o cu Eder, ecourile mai tîrzii nefiind pe linia crispării, ci a refugiului în liniştea şi pacea idilică (sau idilic preconcepută) a satului. Tot războiul determină cariera sa de desenator. Pe de o parte, lipsa culorilor, a pînzelor, pe de alta, tendinţa spre expresia simplă, spontană, concentrată. Primele articole asupra creaţiei sale consemnează: «Kimm este înainte de toate desenator; cărbunele şi creta neagră sînt uneltele sale». Ceea ce va caracteriza constant opera sa e refuzul metaforei literare, linia propunînd materia sensibilă a receptării *atmosferei*, indiferent că e vorba de peisaj (citadin sau rural), scenă de muncă, portret, compoziţie.
Expoziţia de grafică din 1931, de la Bucureşti, îi aduce nu numai o recunoaştere oficială (Ordinul pentru merite artistice cl. I), ci şi contactul cu alţi colegi, stăpîniţi de patima desenului. Cu un an înainte, Eugen Jebeleanu atrăgea atenţia asupra acestui talent neobişnuit, iar Petru Comarnescu, în ciclul interviurilor sale din «Ultima oră», îl chestiona asupra felului în care vede împlinindu-se idealul său artistic. Peste alţi 4 ani (1934), acelaşi entuziast Petru Comarnescu va saluta atribuirea unui premiu lui Fritz Kimm, retras la data aceea într-un sat, premiu care se va dovedi fertil pentru continuarea activităţii sale.
Cam în aceeaşi vreme apărea la Braşov, sub îngrijirea editorului Hans Meschendörfer **, o aşa-numită *Kimm Mappe*, reproducînd 20 de desene ale pe atunci atît de binecunoscutului pictor braşovean. Se găseau acolo *Scenă din război* — dramatică evocare a luptelor în tranşeele primei conflagraţii mondiale (sfîrşitul războiului îl surprinde pe Kimm ofiţer în armata română), apoi *Pescar pe Dunăre*, *Lucrătorii lemnari*, *Uliţa* unui sat din Transilvania şi numeroase altele, atent selecţionate dintr-o operă care stîrnise aprecieri dintre cele mai înalte.
În decursul anilor, desenul său se rafinează mereu mai mult, atît ca expresie a cunoaşterii aprofundate a motivului (sînt frecvente compoziţiile cu subiect ţărănesc, adevărate «georgice» în cărbune, trădînd un entuziasm grav în faţa muncii, a activităţii, a naturii) cît şi ca epurare şi concentrare, renunţînd pe parcurs la detaliul nesemnificativ ce îngreuna, în perioada peisajelor braşovene, ansamblul.
Autorul tinde spre semnul distinctiv, spre linia redusă la funcţia ei de sugestie. Nu lipsesc, regretabil, seriile stereotipe, reluările (am identificat zeci de exemplare cu imaginea monumentului istoric al Bisericii Negre, reproduse parcă fotografic). Dar cine urmăreşte să reconstituie o *mapă Kimm*, o altă mapă, poate avea surpriza durabilităţii expresiei încredinţată fragilei hîrtii cu ajutorul creionului.

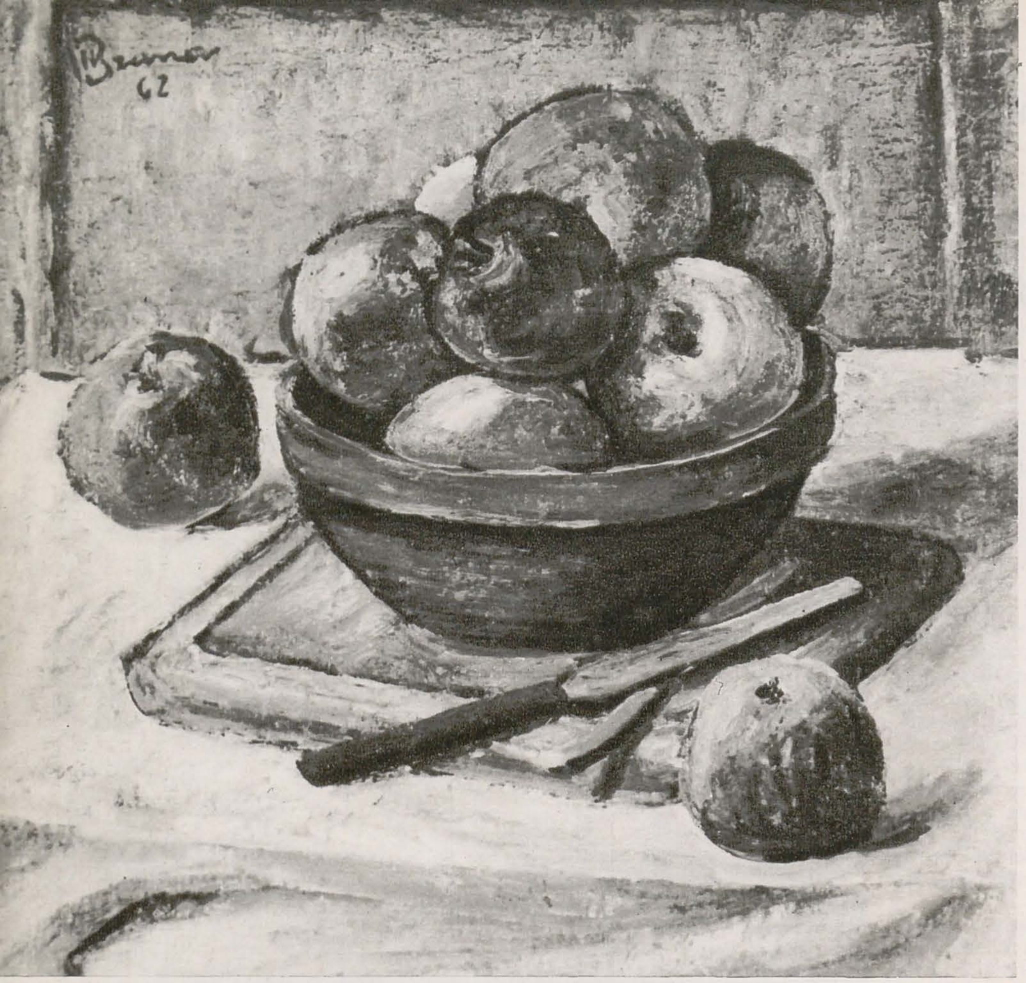
MIHAI NADIN

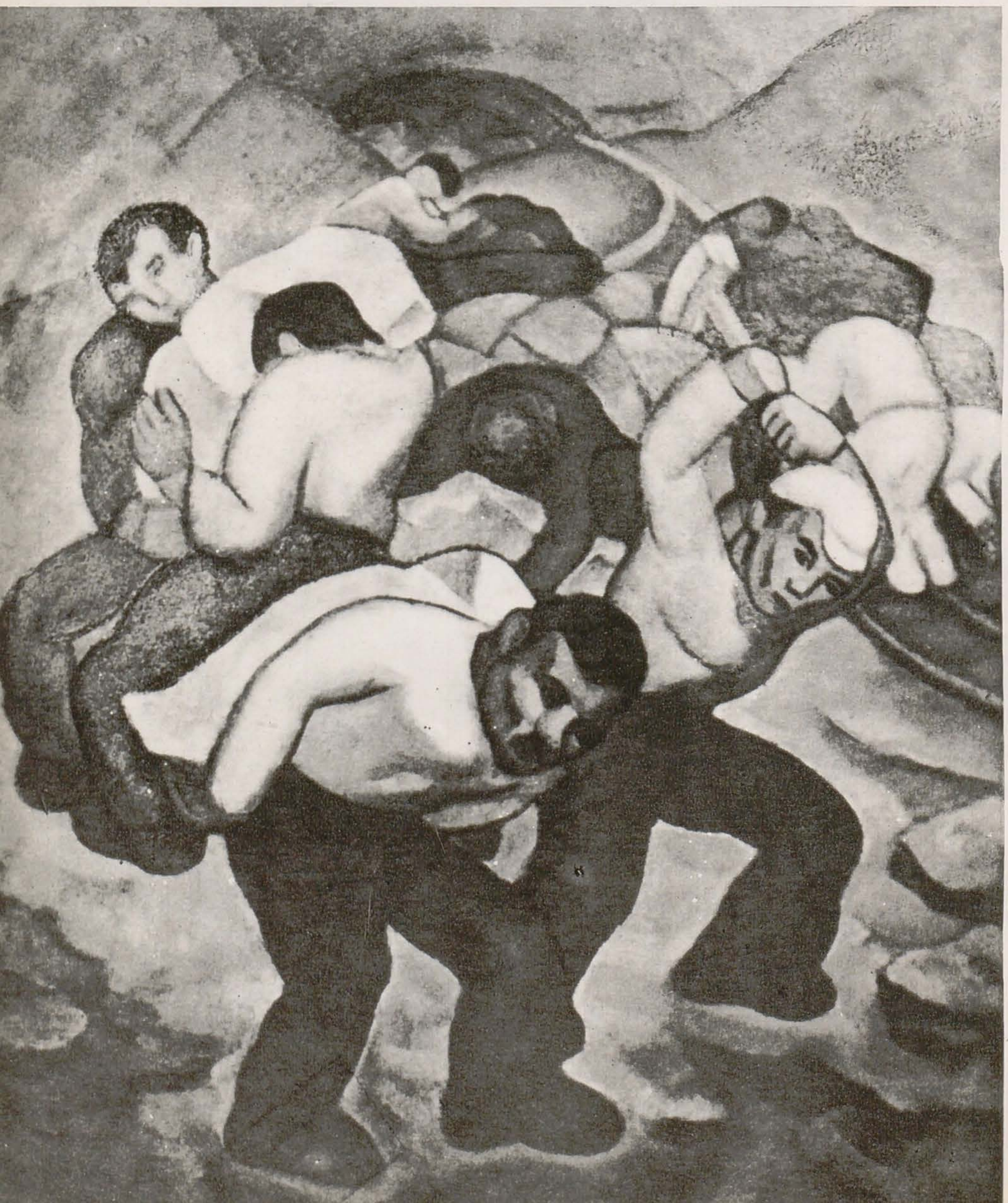
* Fie şi cu titlu de curiozitate, cîteva amănunte: examinat la admitere (1909) de profesorul Bosznay, acesta nu crede că are în faţă un candidat fără studii artistice, un simplu absolvent de gimnaziu. După 4 ani de Academie de arte frumoase, obţine o bursă ce se va dovedi, multă vreme mai tîrziu, a fi fost plătită chiar de către profesorul său. Gestul îl va emoţiona pe Kimm, dar nu-l va putea reţine să constate că, din păcate, nu a învăţat la Academia din Budapesta suficient desen.

** Personalitate din Braşov ce şi-a cîştigat mari merite prin difuzarea creaţiei de bună calitate, înnobilată de tendinţa afirmării unităţii artei şi literaturii realizată în România de către naţionalităţile ce şi-au aflat patria aici.



Lemnarii, desen, 1927
Sanie, desen, 1922





PROFIL • NICOLAE BRANA

Vlasiu — care cu Brana împreună debutase în 1932-33 — îi va creiona profilul opt ani mai tîrziu: « un liric, un cîntător al cîntecului interior, al sufletului. [. . .] Și operile primesc un nimb de rustică sinceritate, de patos, care e cu atît mai cald cu cît se exprimă mai direct ». (*Acțiunea*, 1941, ianuarie 28).

Brana devenise, pentru conștiința critică, pictor preeminent al satului transilvănean, al locurilor natale: « . . . ceruri vinete cu lumină de oțel, arbori bătrîni al căror verde vegetal se răstoarnă, preschimbat, în oglinda apelor, peisagii sărace de sat, cu roșii turle țuguiate, de biserici, o întreagă respirație legată parcă de boarea colinelor și poienilor ardelene . . . » (Miron Radu Paraschivescu, *Timpul*, 1941, februarie 10), arta lui mărturisind « o prospețime și o vînă în care se pot recunoaște cu ușurință calitățile majore ale unui specific ardelenesc desprins dintr-o realitate istorică bine hotărîtă » (Miron Radu Paraschivescu, *Timpul*, 1939, februarie 8). Este a doua etapă din biografia artistului, cea mai lungă și care în linii mari și cu clarificări pe planuri diferite — artistic, social, politic — se continuă și azi, la 68 de ani, cu aceeași nedezmințită hărnicie.

Iar dacă nu vrem să dăm uitării etapa anterioară — trecătoarea etapă pariziană din care artistul însuși părea a dori să se elibereze (scria Ion Breazu), e tocmai pentru ceea ce ea afirmă original: o tendință a construirii imaginii din planuri simple și mari vibrate de infinite griuri, întruchipînd geometria unor arcuite poduri peste Sena, a caselor vechi ori a străzilor învăluite de un tainic aer melancolic, și, în același timp, o intelectuală stîngăcie în linia și formele construirii unui portret. Regretăm astăzi că numărul lucrărilor aparținînd acelei perioade este foarte restrîns. Picturile și desenele acestei etape de debut ar fi putut constitui argumente în plus răspunzînd obiecțiilor ce i-au fost aduse mai tîrziu artistului privind desenul, forma, culoarea. În scris, răspunsul îl formulase Vlasiu: « S-a obiectat . . . că lipsa de prețiozitate cromatică a artei sale poate fi socotită drept gravă și mare lacună. Obiecții care evident nu rezistă unui proces analitic serios și care neîndoielnic pornesc din tabăra artiștilor de viziune contemplativă. [. . .] Arta lui Nicolae Brana pornește nu dintr-un sentiment exterior al formei, ci forma devine doar pendant material al unor conținuturi transfigurante. [. . .] Creatorii ardeleni îndeosebi . . . n-au urmat niciodată pe drumul așa-zisei „ artă pentru artă ". N-au avut răgazul sufletesc, liniștea și seninătatea din care ia ființă sentimentul reveriei contemplative. Zbuciumul vieții sociale din Ardeal, clocotul luptelor și greutățile care au însoțit de-a lungul veacurilor acest colț de țară au determinat creația spre orizonturile realiste, definite, din fericire, atît de larg în literatura ardeleană ». (*Țara*, 1943, aprilie 2).

Universul lui Brana — care conține, parcă, metodic, date monografice semnificative, se întîlnește cu universul scriitorilor și poeților. S-au făcut adeseori referiri la Coșbuc, Goga,

Rebreanu, Pavel Dan ș.a. Discutabile, poate, dar ne-au tentat și pe noi: pe Brana credem că-l aflăm acolo unde se întîlnesc Slavici și Pavel Dan. Sau, unde s-ar putea ei întîlni: în viziunea ritualică a unei aspre civilizații agrare (Anca Arghir remarca în arta lui Brana imaginea unor « gesturi cu care se oficiază un ritual », *Informația Bucureștiului*, 1958, aprilie 3), în stilul frust și expresia gravă a unei forțe creatoare al cărei tumult nu se revarsă niciodată peste măsură.

Imaginea, aparent spontană, lăsînd să se vadă modelarea nervoasă a materiei picturale, este elaborată, tema are o îndelungată existență neschimbată, o vădesc subiectele nu repetate ci reluate cînd în pictură, cînd în gravură (*În pădure* — ulei, *Iarna săracilor*, *Crăciunul săracilor* — gravură). În imagine localitățile se grupează în forme compacte înscrise adeseori simetric în dreptunghiul tabloului, se desfășoară ritmat sugerînd încremenirea sau, dimpotrivă, sugerînd mișcarea cu o cadență căreia i se supun toate elementele picturale.

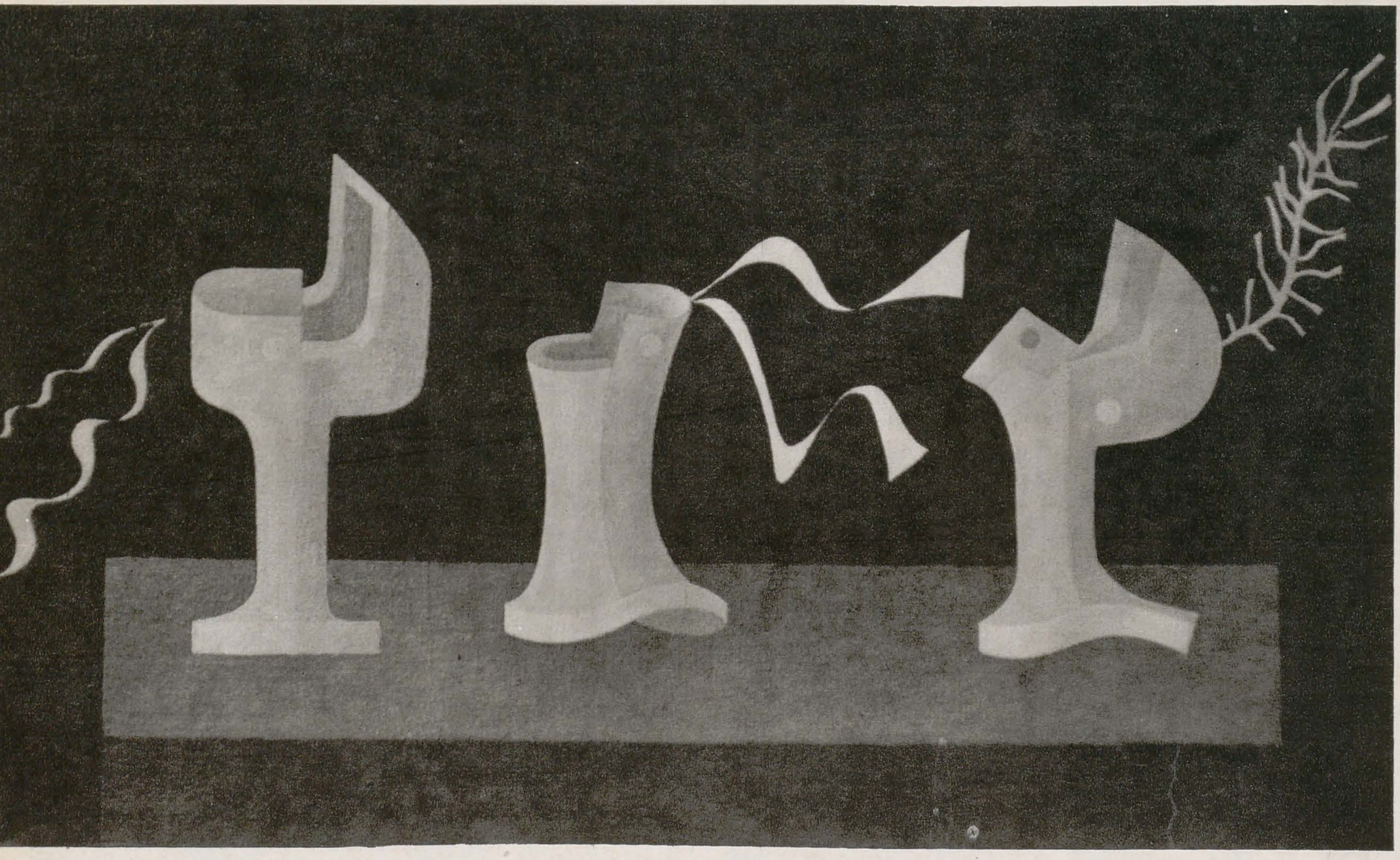
Puțin s-a scris în presa noastră despre natura moartă în pictura lui Brana. Îi reține, o dată, atenția lui George Oprescu (*Universul*, 1937, februarie 18) sau lui Nicolau Golfin (*Curentul*, 1939, februarie 23), dar nu mai mult decît cronicarului *Luceafărului* (1941, iulie-august): « Ca pure mărturii ale paletei sale de colorist și ale științei de pictor, găsim în expoziție multe flori și naturi moarte ». Abia tîrziu, la retrospectiva de acum trei ani, Amelia Pavel afirmă: « Naturile moarte mai ales,. . ., de la prima vedere remarcabile prin bunul gust și soliditatea așezată a picturii, se deosebesc la un examen mai atent a fi mai mult decît atît, a fi expresia unei receptivități emoționale deosebite și a unei inteligențe native, a unei spontaneități creatoare veritabile » (*Contemporanul*, 1970, martie 13). Natura moartă se integrează firesc universului de civilizație agrară al artei lui Brana: « Un tablou cu cîțiva bureți zbiciți, împrăștiați întîmplător pe o masă de lemn, cade în aceeași ordine cu un altul în care, aplecați pe unelte, țărani îndeplinesc încăpățînați un destin » (scria alt critic, *România Literară*, 1970, februarie 26).

Este Brana un pictor « al » pămîntului? « Al » pămîntului, dacă-i raportăm universul artistic planului astral, metafizic al universului lui Eugen Gâscă, sau confortului spiritual urban al universului lui Aurel Ciupe. Vasile Kazar și-a edificat pentru sine un micro-muzeu etnografic unde-și petrece intens și activ vacanțele în Maramureș. Friedrich Bömches și-a imprimat pe bandă, cu cîtă precauție și exigență tehnică!, mugetul cerbilor la izvor și cîntul privighetoarei înaintea revărsatului zorilor. Brana sapă via la Mohu. Nu-i un pelerinaj și nici evadare, ci crez anteic.

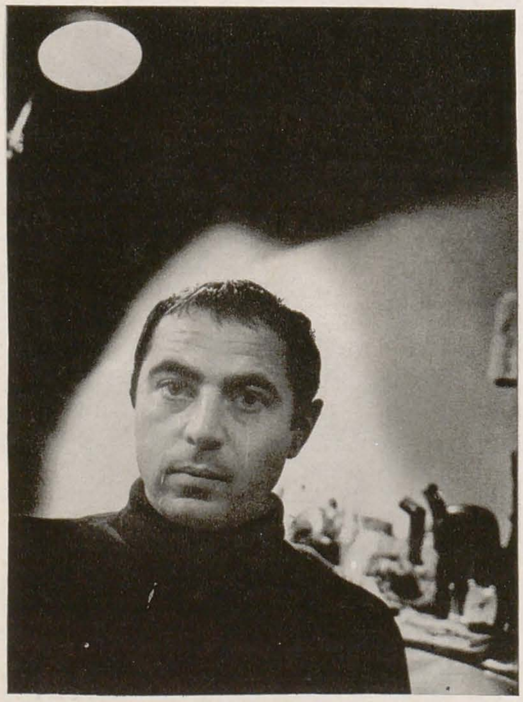
HORIA HORȘIA

---

1. *Natură moartă, ulei*
2. *Minerii, ulei*
3. *Peisaj de vară, ulei*
4. *Miorița, ulei*
5. *Tudor se arată, poporului, ulei*
6. *La stînă, ulei*



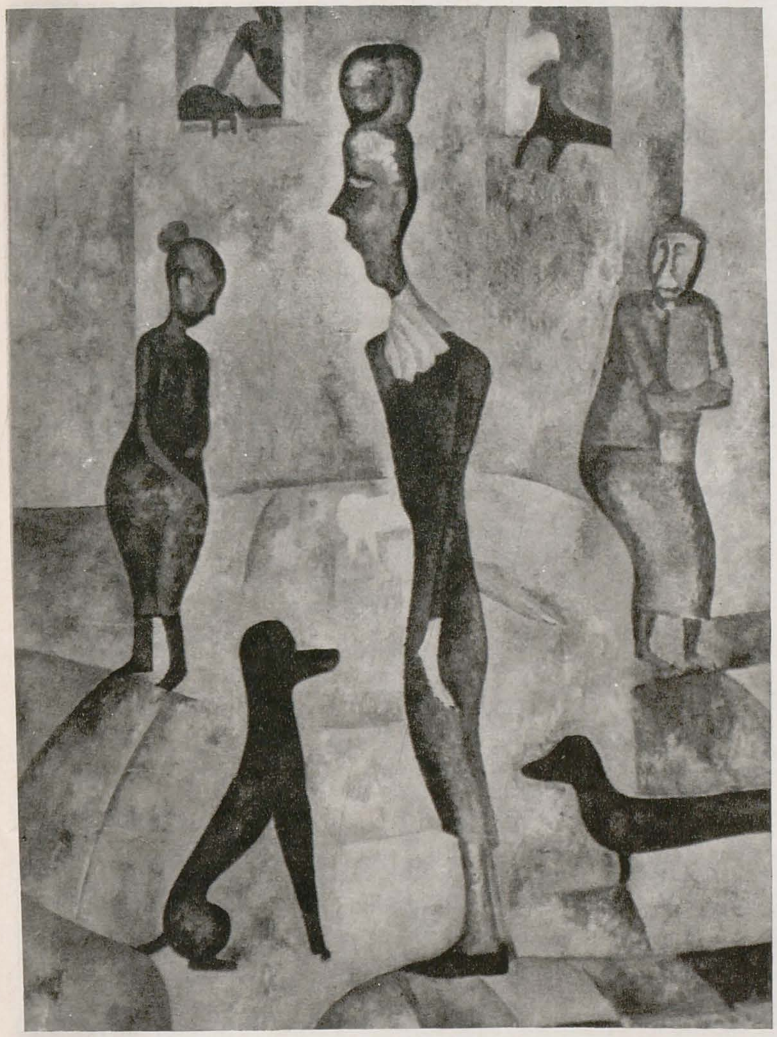
1. *Natură moartă, ulei*
2. *Sfinte, ulei*
3. *Dansul, ulei*
4. *Modelele, ulei*
5. *Portret în verde, ulei*



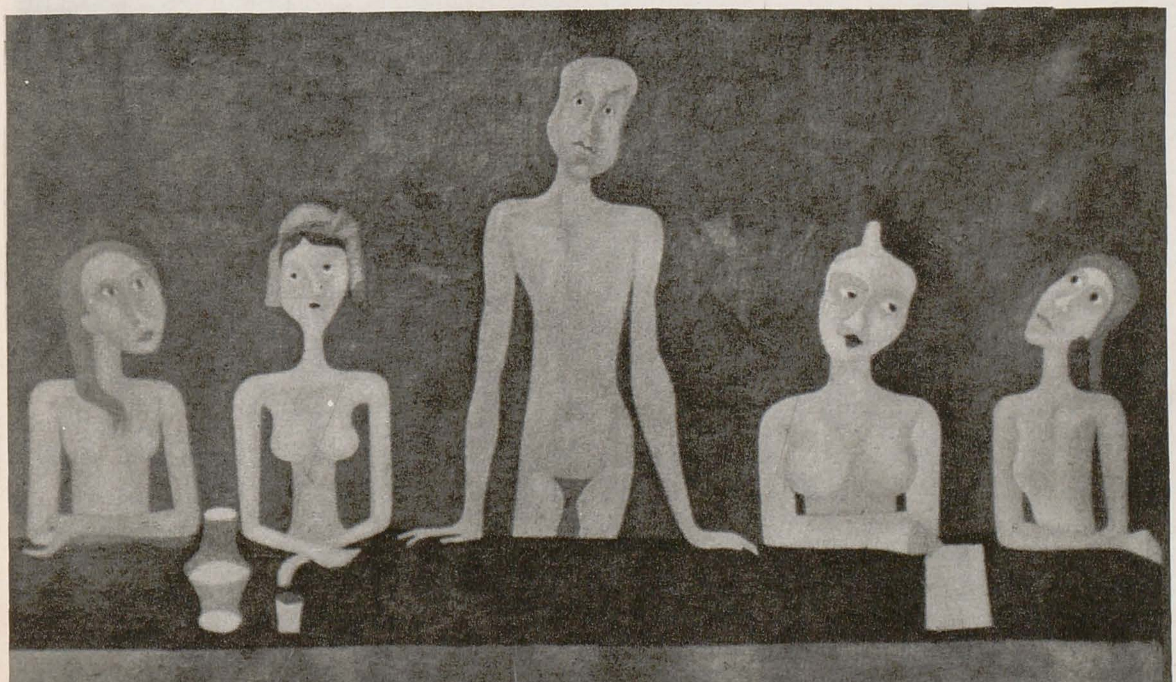
atelier

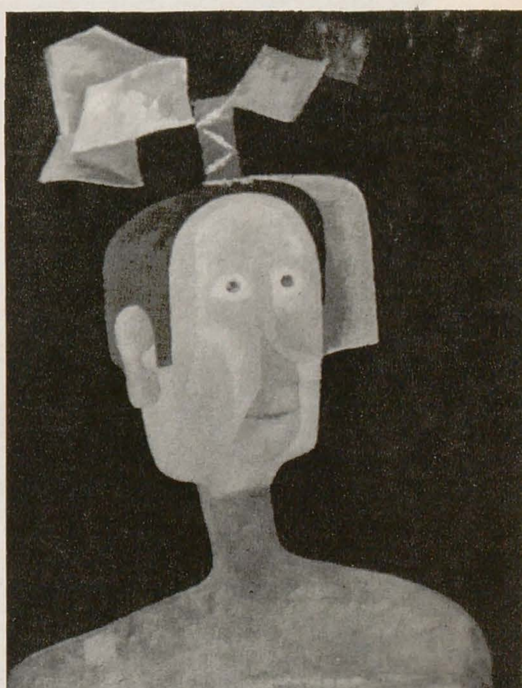
NICOLAE JAKOBOVITS

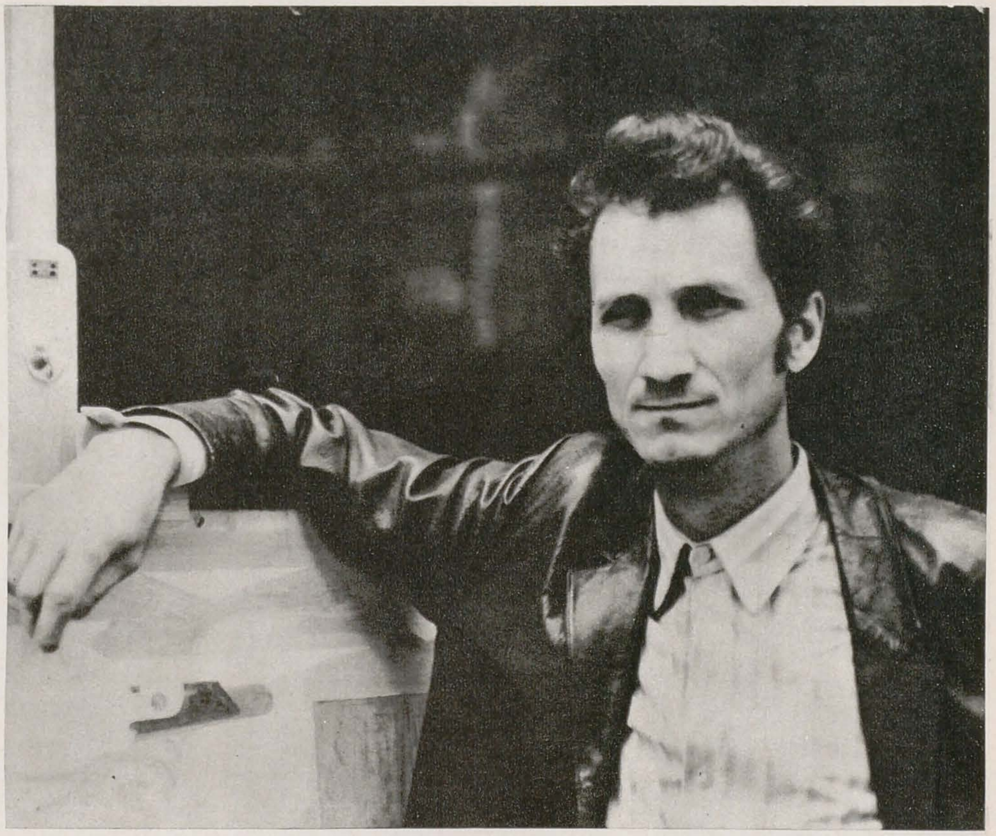
Născut la Cluj, la 9 august 1939.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1959).
Din 1959 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1965, 1967 — Oradea; 1973 — Sf. Gheorghe, București.
Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1969 — Torino, 1972 — Debrețin.
Participări la expoziții internaționale: 1969 — Bydgoszcz (Polonia).



E un dar formidabil de generos al naturii că există culoarea — această calitate concretă și miraculoasă, capabilă să transmită revelații estetice surprinzătoare pentru omul tuturor timpurilor. În tablourile mele doresc să fac inteligibil raportul ascuns dintre trăirile provocate de lumea înconjurătoare și filtrul de culoare potrivit să-i dea un sens plastic.



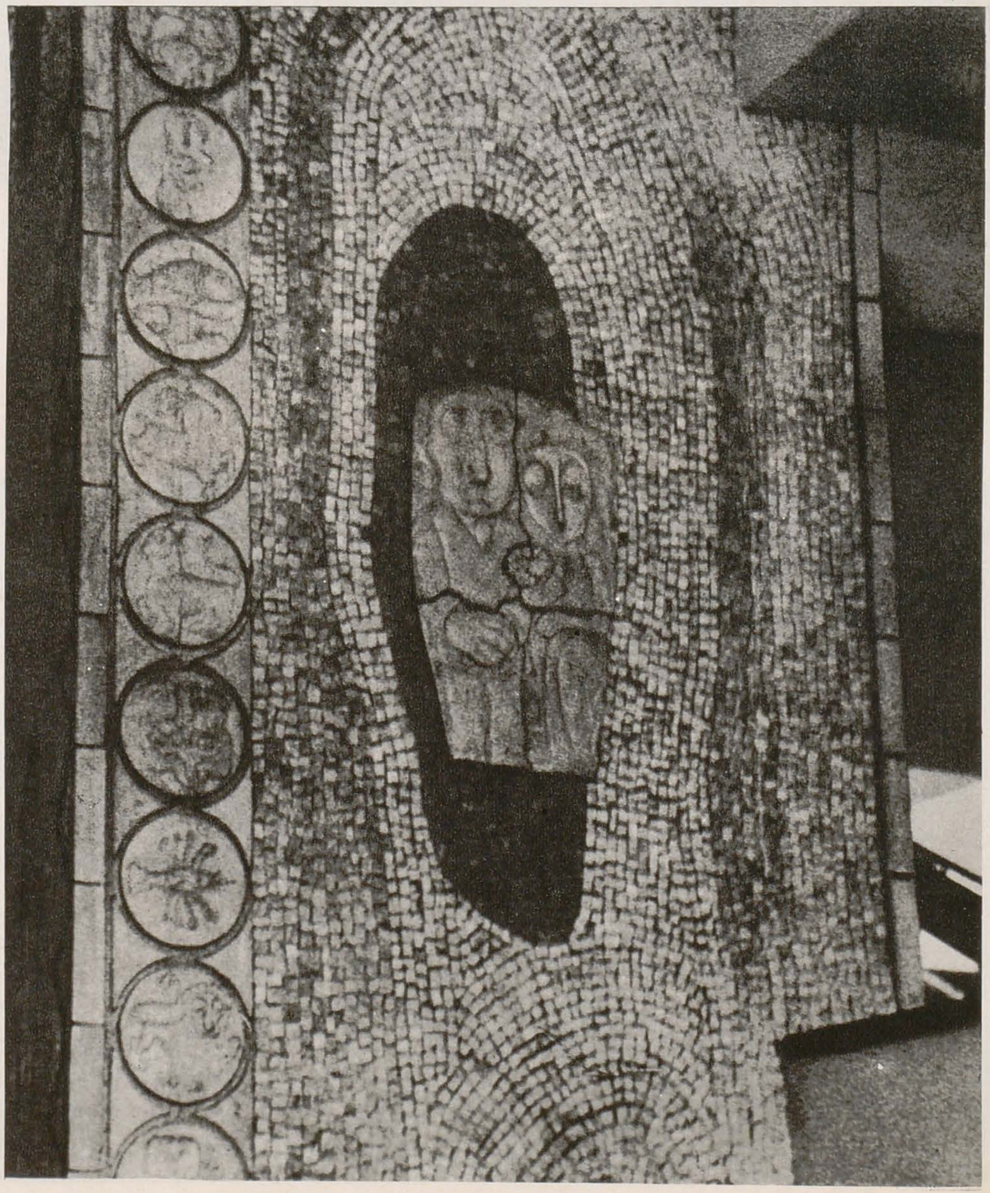




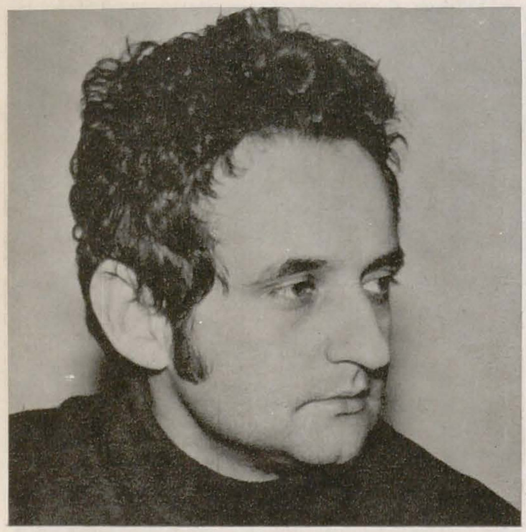
CONSTANTIN BERDILĂ

Născut la 21 februarie 1930, la Bacău.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « N. Grigorescu » (1955). Din 1954 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1960 — Bacău.
Participări la expoziții românești peste hotare: 1968 — Russe, Praga.
Lucrări de artă monumental-decorativă: 1964/65 — Policlinica Vitan, mozaic marmură, 5,60×3,20; 1970 — Hotel Intercontinental, București, perete ceramic, 10×3,30; 1971 — Academia de Studii Economice, București, 2 pereți mozaic marmură, 50 m² și 25 m²; 1972 — Tîrgu Jiu, Casa de oaspeți, perete mozaic marmură și plăci ceramice 35 m².

Cînd cîtorva cuvinte li se cere să exprime concentrat, peste puterile lor, un program de viață și creație, dacă propria-ți mărturisire nu-i lipsită de modestie, îmi pare corect să încerc a arăta că după ani de zbucium cu suișuri și coborîșuri și neîmpliniri, am ajuns să apreciez acea calitate a artei care-l înalță pe om lărgindu-i zona de liniște și de reverie: o artă senină, pictură-armonie-muzică.



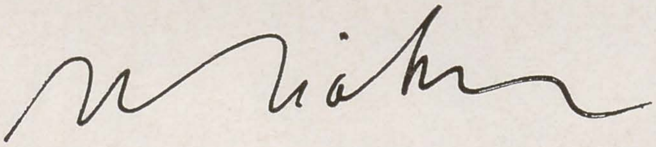
1. *Mozaic (fragment), Casa de oaspeți, Tîrgu Jiu*
2. *Mozaic, Academia de Studii Economice, București*

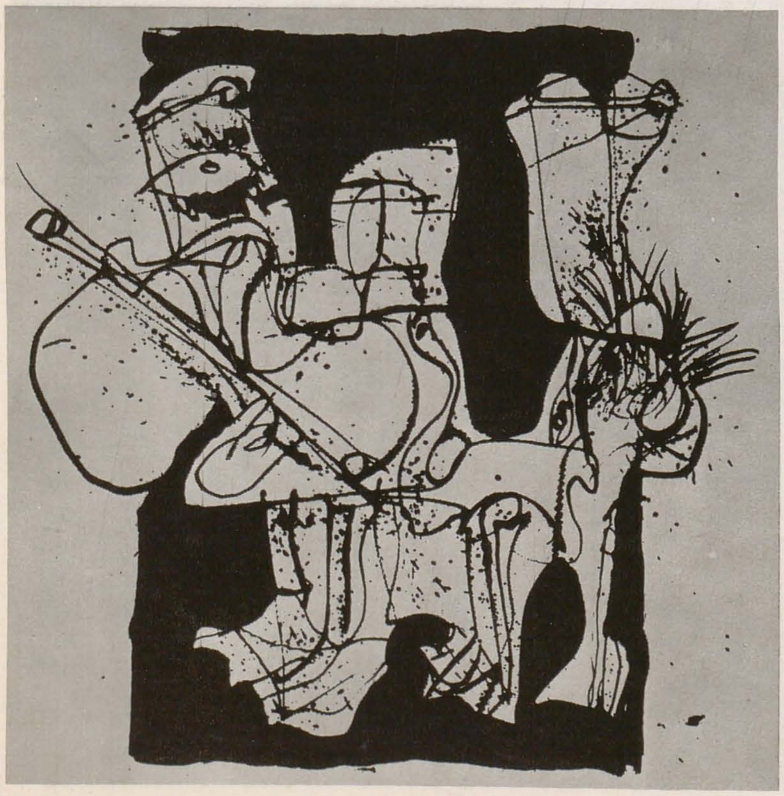


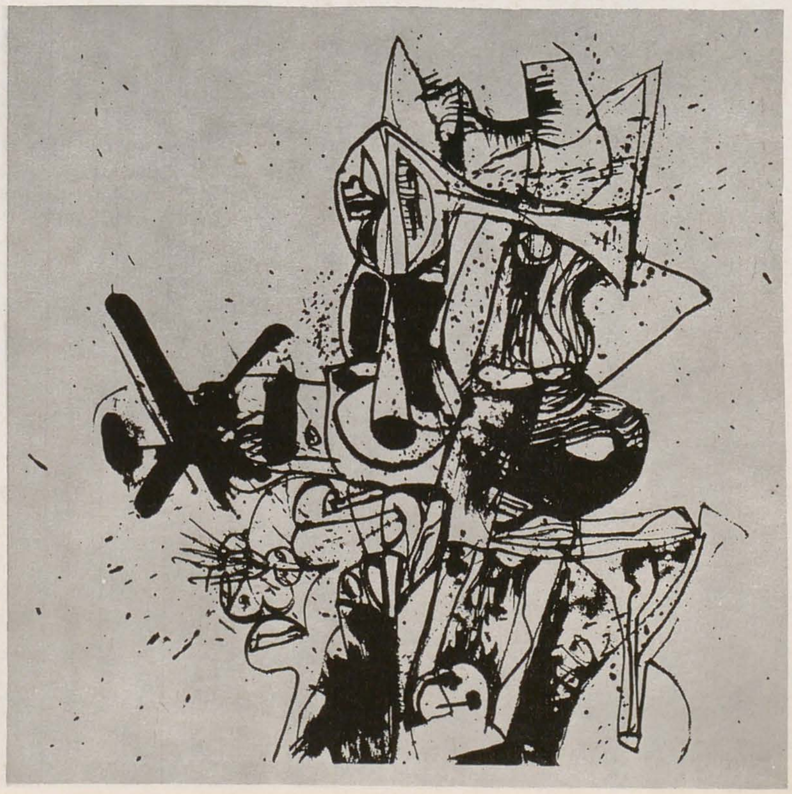
VICTOR VLADIMIR CIOBANU

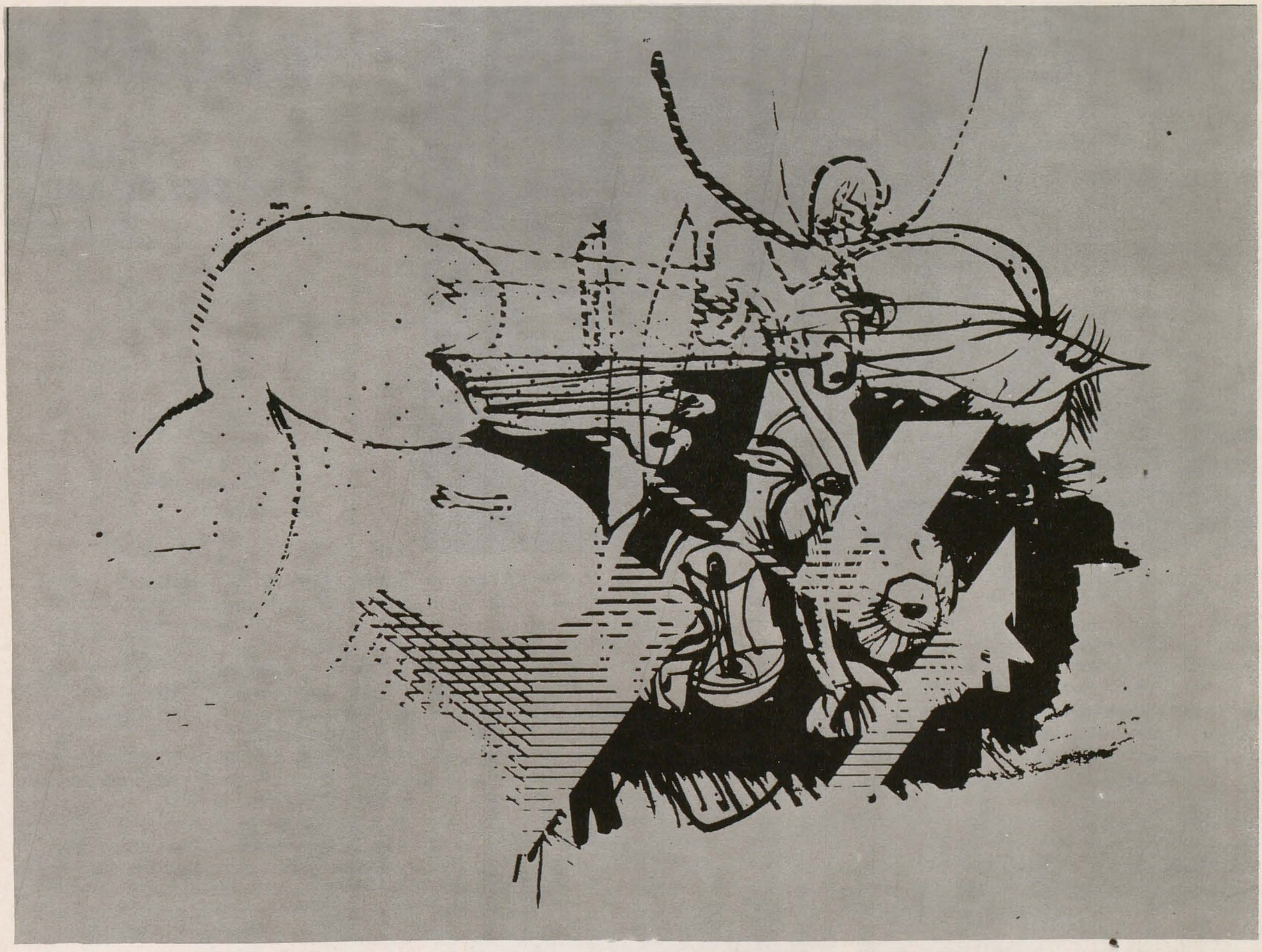
Născut la Hotin, la 11 mai 1940.
Studii: absolvent al Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj (1968).
Din 1968 participă la expozițiile de stat și la alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1970, 1973 — București.
Participări la expoziții de artă românească organizate în străinătate: 1969 — Praga, Bratislava, Santiago de Chile; 1970 — Torino, Roma; 1971 — San Marino.
Participări la expoziții internaționale: 1971 — Leipzig.

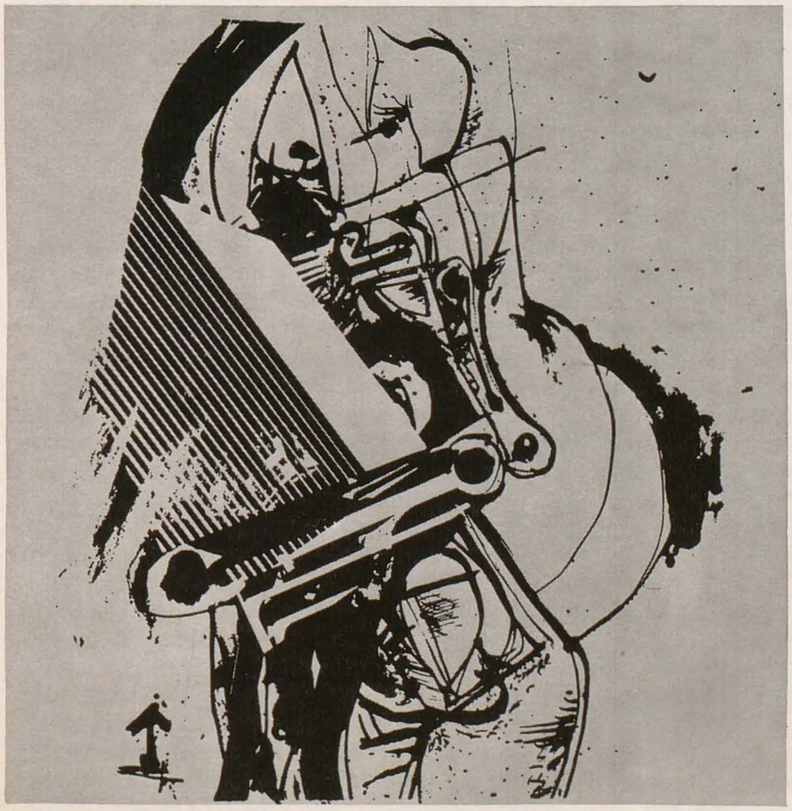
Văd în grafică una din posibilitățile de exprimare a potențialului artistic. A face însă numai grafică înseamnează a fi pîndit de pericolul tehnicizării: admir grafica pictorilor și sculptorilor. Ea nu-i un scop ci un mijloc, un mijloc în plus pentru exprimarea spiritului creator.

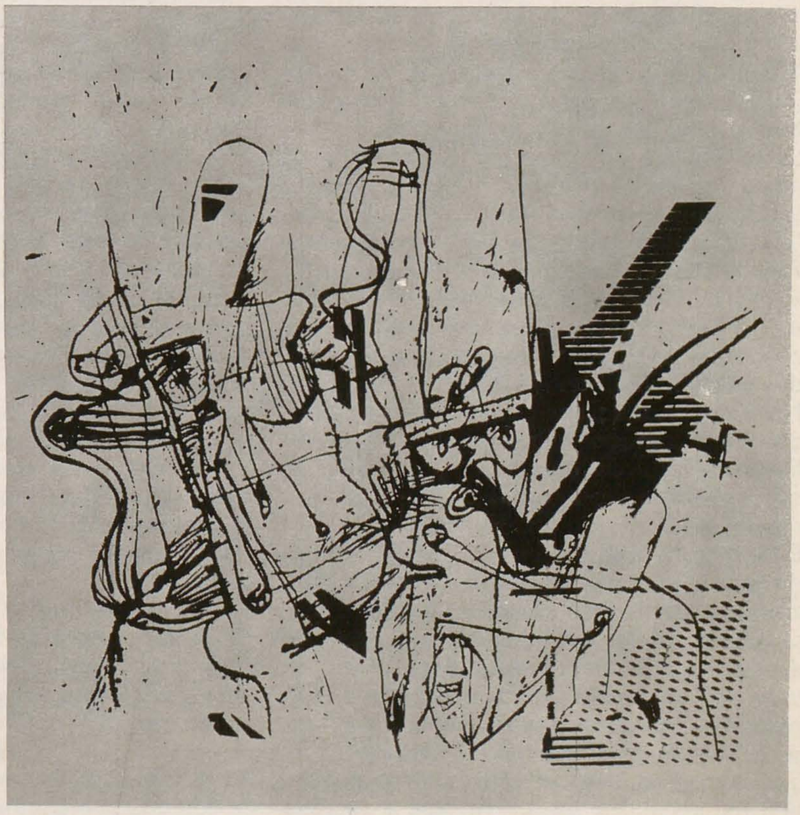












OPERA SCENOGRAFICĂ A ELENEI PĂTRĂȘCANU-VEAKIS

Ne oprim de astă dată asupra cîtorva din decorurile semnate de Elena Pătrășcanu-Veakis — peste o sută la număr, fără a mai adăuga și costumele pe care scenografa le consideră altceva decît auxiliare scenografice, și anume — decor mobil. Optica aceasta fragmentată complică întrucîtva analiza scenografiilor sale, comentatorul putînd fi suspectat de lipsa imaginii globale.

. . . .

Există, de cîțiva zeci de ani încoace, practica asamblării, construirii decorului pe cîteva axe, pe cîțiva piloni, pe o schelă fixă, la care sînt atașate, adecvate celelalte elemente ale «peisajului» scenografic. Fiecare scenograf se adaptează în mod particular la aceste privațiuni tehnice. Capacitatea de convertire a acestor stingheritoare îngrădiri în expresia scenografică oferă, în bună parte, măsura reală a «stilului» scenografic.

Observațiile acestea se referă la scena de tip italian, toate scenografiile Elenei Pătrășcanu-Veakis fiind ale acestui tip de scenă.

Scena italiană ambiționează să *înglobeze* să poată *reprezenta* oricare alt spațiu: istoric, social, politic; starea civilă sau aluzivă a textului, climatul geografic sau psihologic etc. etc. Față de această condiție funciară a scenografiei «italiene» rămîne de observat, în decorurile de care ne ocupăm, ce anume *reprezintă* și cum pune în semn, *însemnează*, unul sau altul din spațiile amintite.

Ne facem datoria și amintim că premiza inițială a oricărei scenografii este conversiunea, conformarea tuturor datelor de pe scenă, la statutul arhaic și perpetuu al spectacolului — *reprezentația*.

Este decorul la «Avarul» lui Molière ciobul de urbe în care putea fi întîlnit aevea burghezul Harpagon? Ar fi absurd să credem. Dar și pentru cel mai pedant și prețios spectator decorul acesta funcționează drept lăcaș al vestitului personaj: pentru ochi totul a fost redus la ceea ce se poate vedea simplificat și ordonat în jurul chipului lui Harpagon. Un oraș întreg, o lume pe care n-o mai putem percepe nemijlocit s-a subțiat pînă la ceea ce poate fi imaginat; o lume, un oraș, au devenit mască; așa cum însuși personajul s-a uscat pînă la crusta simbolului.

Nimic inventat, totul convertit. Sînt obiecte universale: pereții unor clădiri, mobilier sumar — doar el face o vagă precizie «de epocă»: toate aceste semne sînt ordonate într-o unitate a vizualului care suprimă obligația imaginării unei alte lumi, unui alt nivel de civilizație decît cel al spectatorului. Nesolicitîndu-i-se imaginația, spectatorul admite mental existența în decor a lumii lui Harpagon, întrucît i se oferă ochiului ceea ce e comun între lumea textului și lumea sa și nu ceea ce deosebește cele două lumi. Avem de a face cu un oraș, acțiunea se rupe și se împrăștie în exterioare, străzi, grădini și interioare. Personajele au biografii, genealogii, ranguri. Franța lui Harpagon înseamnă ritual, regalitate, strălucire, brutal spus — pitoresc. O arheologie competentă abia va da de capăt problemei de reconstituire. Decorul elimină inutilul. Obiectul central este o clădire cu porțile închise. Să reținem: un «exterior» de interior. Interioarele caselor se obțin prin deschiderea celor două canaturi de poartă: iată o masă, un scaun și personajele: acesta este interiorul. Scena turnantă poate oferi cîte un alt exterior și interior similar primelor. Dacă «exteriorul» — natura, orașul, satul, a fost acceptat drept exterior în interiorul cutiei scenice, printr-o convenție, de data aceasta avînd de a face cu un interior de casă convențional stabilită a fi în natură (în «exterior»), ne aflăm în fața unei alte funcții scenografice: convenția în convenție. De fapt interiorul este un exterior travestit, un exterior căruia i se admite duplicitatea.

Abia această a doua convenție dă obiectelor din scenă statutul de decor.

Ceea ce oferă nemijlocit această tehnică scenografică este convenție și consens și nu denumirea unui spațiu.

★

Nu e prea simplist, acest tip de decor față de complicata explicație la care a fost supus? Posibil. Dar în comparație cu măștile — obiecte de decor mult mai mici ca dimensiuni față de bucata de univers care îl interesează pe spectator, acest tip de decor — din care fac parte și scenografiile Elenei Pătrășcanu-Veakis — conține posibilitatea de simplificare maximă a perceperii — simplificarea prin succesiune temporală.

Cele cîteva considerente teoretice le-am crezut necesare în analiza evoluției decorului ca obiect autonom de artă.

Să privim acum decorurile «Hedda Gabler» și «Dulcea pasăre a tinereții». Dacă în celelalte imagini comentate ne aflam în fața unor obiecte, de data aceasta ne aflăm în fața unui spațiu cu statut social. Reprezentînd în exclusivitate interioare, scenografiile sînt de data aceasta descrieri minuțioase a unor mentalități. (Acest tip de decor funcționează tocmai prin impactul dintre mentalitatea descrisă, vizualizată și mentalitatea privitorului.) Interioarele sînt «adevărate» nu pentru că le-am putea identifica undeva, ci pentru că sînt o prelungire a experienței reale sau imaginare a fiecărui spectator. Fiecare obiect a intrat cel puțin o dată în raza de «consum» a fiecăruia, chiar dacă acest «consum» nu a fost decît temeiul unui calificativ (consum cultural). În cadrul acestei tehnici scenografice se înscriu toate decorurile care narează interioare, habitacluri — căci în ordinea civilizației căreia încă îi aparținem, interiorul este obiectul numărul unu al civilizației. Într-un cuvînt, acestea sînt scenografii ale mentalității comune unui număr mare de spectatori. Iluzoria identificare dintre universul insului social și excepția acestui univers — conflictul de pe scenă, permite privitorului intimități între el și spațiul scenografic, născute din analogie. Scenografia de acest fel a Elenei Pătrășcanu-Veakis este cu atît mai mult spațiu «ideologic». Tiparul înțelegerii noastre își află reflectarea în această tehnică scenografică; decorurile sînt înscenări. Scenografiile acestea sînt astfel făcute încît să se adreseze mai întîi de toate sensibilității. **PAUL CORNEL CHITIC**

Dans ce numéro:

La revue «Arta» présente les artistes roumains contemporains:

NICOLAE BRANA

par Horia Horşia

p. 32

Né le 17 avril 1905 dans le village Mohu, departement Sibiu.
Études: Académie des Beaux-Arts et Séminaire pédagogique universitaire de Cluj. Études libres à Paris, l'Académie Julian. Depuis 1931 participe aux salons officiels et à d'autres expositions collectives d'état organisées à Bucarest, Cluj, Timişoara, Baia Mare, Sibiu, Braşov.
Expositions personnelles: 1936, 1937, 1938, 1939, 1940, 1941, 1942, 1943, 1957, 1970 — Bucarest; 1932, 1933, 1934, 1937, 1938, 1939, 1941, 1943 — Cluj; 1935, 1936— Satu Mare; 1936, 1937, 1940, 1941, 1942 — Sibiu; 1935 — Şimleul Silvaniei.
1947 — participe à l'exposition d'art roumain organisée à Budapest. Publie les albums de gravure: « Figures de mon villages » et « Mioriţa ».

NICOLAE JACOBOVITS

p. 34

Né à Cluj, le 9 août 1939.
Études: l'Institut des Beaux Arts « Ion Andreescu » de Cluj (1959).
À partir de 1959 prend part aux expositions d'état et à d'autres manifestations collectives.
Expositions personnelles: 1965, 1967— Oradea; 1973—Sf. Gheorghe, Bucarest.
Participations aux expositions roumaines organisées à l'étranger: 1969 — Tourin; 1972 — Debrecen.
Participations aux expositions internationales: 1969 — Bydgoszcs (Pologne).

CONSTANTIN BERDILĂ

p. 36

Né le 21 fevrier 1930 à Bacău.
Études: l'Institut des Beaux Arts « Nicolae Grigorescu » (1955).
A partir de 1954 prend part aux expositions d'état et à d'autres manifestations collectives.
Expositions personnelles: 1960 — Bacău.
Participations aux expositions roumaines à l'étranger: 1968 — Russe, Prague.
Oeuvres d'art monumental à Bucarest (l'hôtel Intercontinental, l'Académie des études économiques, la polyclinique Vitan) et à Tîrgu Jiu (Maison d'hôtes).

VICTOR VLADIMIR CIOBANU

p. 38

Né à Hotin, le 11 mai 1940.
Etudes: l'Institut des Beaux Arts « Ion Andreescu » de Cluj (1968).
Depuis 1968 prend part aux expositions d'état et à d'autres manifestations collectives.
Expositions personelles: 1970 et 1973 à Bucarest.
Participe aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1969 — Prague, Bratislave, Santiago de Chile; 1970 — Tourin, Roma — San Marino.
Participations aux expositions internationales: 1971 — Leipzig.

Articles à signaler:

L'ART DANS LA CITÉ

p. 9

NICOLAE IORGA, HISTORIEN DE L'ART ROUMAIN

p. 13

C'est un essai de Alexandru Busuioceanu publié en 1931. Un recueil de ses écrits sur l'art en trois volumes — édition établie par Ion Frunzetti et Théodor Enescu — est en train de paraître aux Editions « Meridiane ».

CLUJ 1973 — LE SALON NATIONAL DE LA GRAVURE

p. 16

Pendant le mois d'octobre 1973 s'est ouvert, dans les salles baroques du Musée d'art de Cluj, le Salon national de la Gravure. L'article signé par le critique d'art Mircea Ţoca traite les significations de cette expositions.

LE SCULPTEUR NAÏF VARGA GYÖRGY

(p. 24)

L'ACTION « PLEIN-AIR »

p. 27

Pendant la période août—septembre 1973 ont eu lieu 15 rencontres de travail des plasticiens — symposiums, plein-airs, documentations à: Măgura-Buzău, Medgidia, Sighişoara, Tomeşti, Cluj, Galaţi, Ostrov, Tîrgovişte, Giurgiu, Suceava, Deva, Tulcea, Reşiţa, Slatina, Mamaia. Ces actions collectives ont entraîné environ 180 artistes. Le compte rendu pose aussi des problèmes d'organisation efficiente des prochaînes étapes de l'action « Plein-air ».